ИСКУССТВО КИНО

0 0 3

ПРЕМЬЕРА НА СТС!

Бедная Настя

РУССКИЙ СЕРИАЛ 20:00

СТС

SONY PICTURES TELEVISION

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5
Информация к развлечению
«Круглый стол» «XXI век: новый информационный порядок»

18
АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН
Все (будет) плохо
Технология новостей

22
ГЕОРГИЙ ЛЮБАРСКИЙ
Испугать, чтобы успокоить
Технология новостей

27
АЛЕКСАНДР ОСЛОН
Новости на ужин
Технология новостей

Р Е П Е Р Т У А Р

33
ЕЛЕНА СТИШОВА
Мы разучились нищим подавать
«Бабуся», режиссер Лидия Боброва

38
Н.СИРИВЛЯ
Любить по-русски
«Старухи», режиссер Геннадий Сидоров

41
ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ
Несостоявшееся трио
«Трио», режиссер Александр Прошкин

43
Н.СИРИВЛЯ
Поколение проигравших
«Правда о щелпах», режиссер Алексей Мурадов

47
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
«И трудно поверить, что жизнь коротка...»
«Пассажиры из прошлого столетия», режиссер Виктор Олендер
«Вечный крест», режиссер Юрий Терещенко

И М Е Н А

53
ВИКТОРИЯ ТОЛСТОГАНОВА:
«Не люблю нескромных людей»
Беседу ведет Елена Кутловская

59
АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ:
«Ощущаю внутреннюю несвободу»
Беседу ведет Элла Корсунская

70
СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ
Любить пересмешника
О творчестве американского режиссера Престона Стёрджеса

РАЗБОРЫ

79
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
В городе S.
Сан-Себастьян-2003

85
СЕРГЕЙ АНАШКИН
Восток есть восток
Владивостокский кинофестиваль стран Азиатско-Тихоокеанского региона

ОПЫТ

91
АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ
По ту сторону документа
Беседу ведет и комментирует Андрей Шемякин

101
КВЕНТИН ТАРАНТИНО
Подсевший на кино
Беседу ведет и комментирует Марк Олсен

106
АЛЕКСАНДР АТАНЕСЯН
Наука продюсировать
Фрагменты книги

ПУБЛИКАЦИИ

119
НАТАЛЬЯ ФОКИНА
Когда деревья были большими
Фрагменты книги, посвященной Льву Кулиджанову

132
Я и Росселлини
Российские режиссеры о неореализме

ЧТЕНИЕ

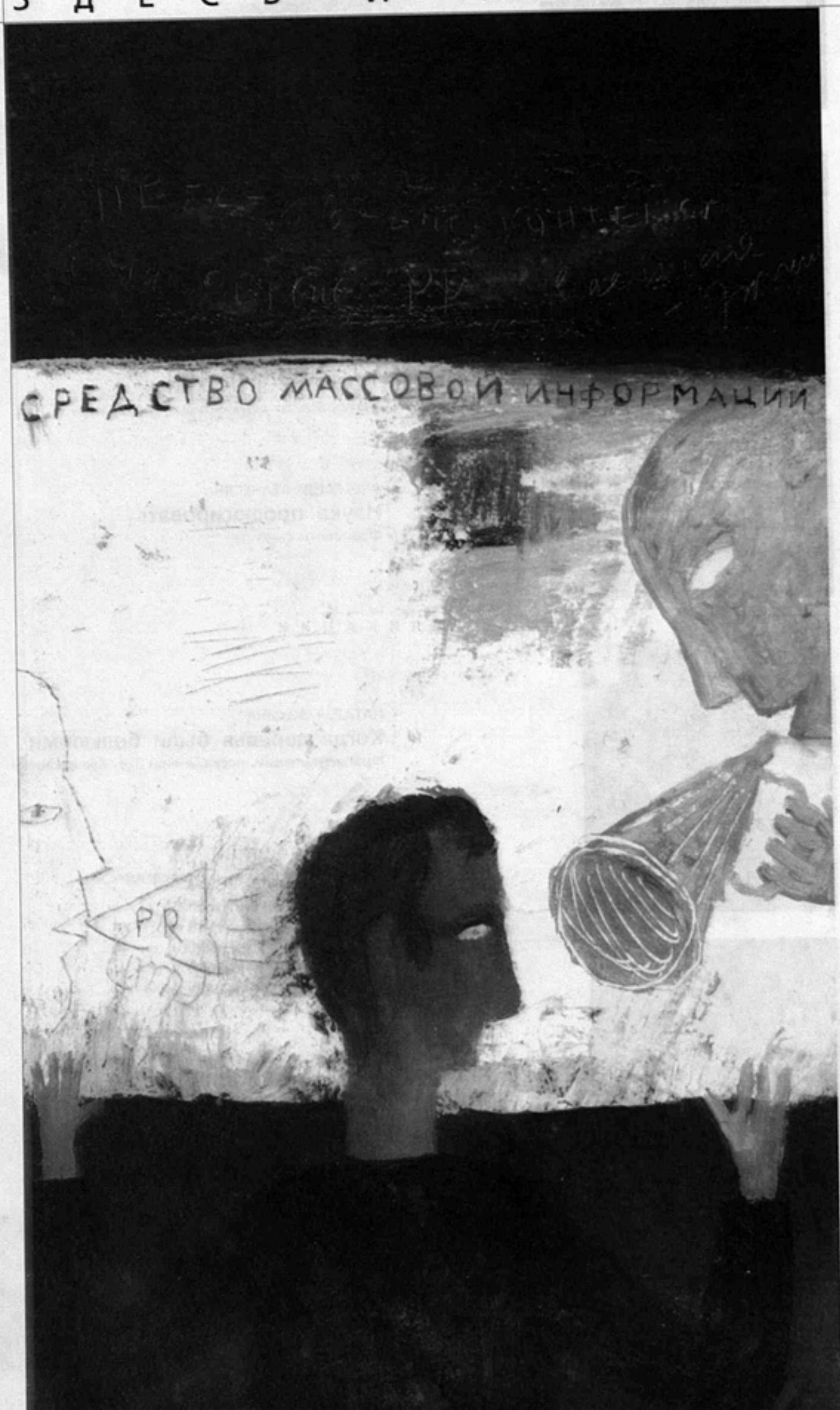
147
НОРМАН МЕЙЛЕР
Мэрилин. Биография
Журнальный вариант книги

168
КЛОД ЛЕЛУШ при участии Жан-Филиппа Шатрье
Баловень судьбы
Фрагменты книги

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Информация к развлечению

Кино, как и любая сфера культуры, напрямую зависит от ощущения времени, чувства реальности — того, что происходит там, здесь и сейчас, что считается в обществе важным или случайным, что элита отказывается обсуждать или пытается переосмыслить. Определяющую роль в становлении этих представлений сегодня играет телевидение, и в первую очередь его новостные программы. Именно они задают «повестку дня», а значит, смыслы, контексты, способы восприятия и оценки текущих событий. Новости — не только основа всех медиа, но и фундаментальный механизм формирования общественных настроений.

В преддверии парламентских выборов «Искусство кино» предлагает зафиксировать те концептуальные изменения, которые в самое последнее время произошли в теории и практике информационного вещания. Размышления над природой этих изменений неотделимы от вопросов, с которыми сталкивается и современный кинематограф.

Мы публикуем материалы «круглого стола» «XXI век: новый информационный порядок», в котором приняли участие ведущие специалисты в области телевизионных новостей. «Круглый стол» был организован и проведен АНО «Интерньюс».

Владимир Познер *(Российская академия телевидения).* В 1861 году газета «Чикаго Таймс» писала: «Долг газеты — печатать новости и поднимать бучу». Слово «газета» можно легко поменять на слово «радио» или «телевидение». Анонимный чикагский автор исходил из простого постулата — долг. Я подчеркиваю это слово, поскольку оно в этом применении похоронено в средствах массовой информации, и не только в России. Долг СМИ — сообщать новости и поднимать шум, обращать внимание общественности на важные события. А это означает очевидную вещь, что больше никто этого не сделает и демократическое общество не будет таковым, если члены его не информированы. Оно просто не сможет функционировать. Безвестный чикагский журналист, работавший в XIX веке, не сомневался в том, что средства массовой информации рассматривают новости, прежде всего, как служение обществу и лишь потом как товар. Кроме того, он исходил из того, что для власти новость нечто иное — инструмент влияния, а значит, новость может иметь разные характеристики, ну, например, быть вредной или полезной, своевременной или несвоевременной, уместной или неподходящей. Ему было абсолютно понятно, что между СМИ и властью существует неодолимое противоречие именно в толковании функций друг друга.

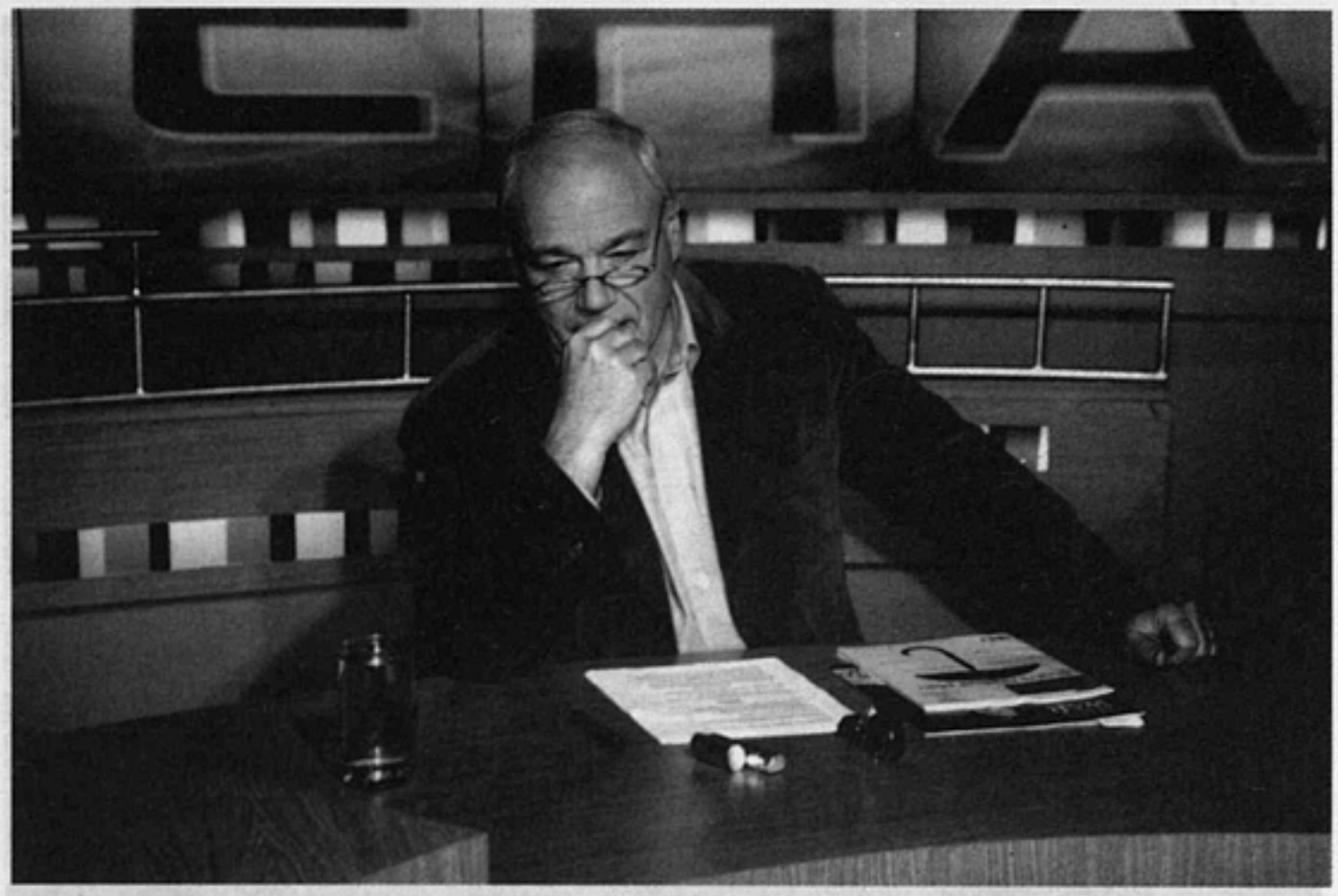
Сегодня мы являемся свидетелями и участниками определенного процесса, суть которого, по-моему, сводится к следующему. Во-первых, происходит концентрация средств массовой информации в одних руках, образуются так называемые холдинги. (Я говорю не только о России. В эти холдинги входят самые разные СМИ. Один человек или одна компания может владеть и газетами, и радио, и телевидением и, таким образом, контролировать информацию в одном городе или в огромном регионе. Во-вторых, происходит все более тесное слияние владельцев средств массовой информации — крупного капитала, по Марксу, — с властью, которая, по сути дела, им, этим капиталом, и формируется. СМИ как раз и отражают эти интересы, а не интересы общества и отдельно взятых людей. И третье: новости в значительной степени контролируются властью напрямую, как например в Италии, где три основных канала принадлежат предпринимателю Берлускони, а три государственных зависят от премьер-министра Берлускони. В России тоже все телеканалы сегодня находятся более или менее под надзором государства, я, разумеется, говорю о тех, где есть новости, не о развлекательных. И наконец, достаточно посмотреть, что было в США во время войны в Ираке, чтобы увидеть: информация всюду превратилась в инструмент влияния и в товар, ее задача не информировать, а развлекать, главное — не что, а как, не содержание, а форма подачи. Как сделать так, чтобы тебя смотрели?

Итак, первый вопрос нашей дискуссии: глобальный мир — глобальные новости. Совместимы ли нигилизм информационной эпохи и общественное благо? Второй: кому служат новости — правительствам, владельцам, обществу? Третий: новости — это товар или «страж общественных интересов»? Четвертый: геополитика в прямом эфире — новое качество глобальных новостей или просто новый жанр реалити-шоу? Каковы связи между сенсацией, рейтингом и качеством информации? Можно ли считать новости развлечением? Ну, и наконец, что такое новая эстетика новостей (если таковая имеется)?

Анатолий Прохоров *(Академия российского Интернета).* У меня есть ощущение, что у нас на телевидении возникает — вместе с глобализмом — такой новостной тоталитаризм: в самое удобное для зрителя время, каждые два часа — новости, новости, новости... Совсем другая ситуация в Интернете: если я хочу получить определенную информацию, я смотрю, что мне надо. У нас телевидение сперва формирует какую-то новостную потребность, которая, как известно, одна из наивысших интеллектуальных функций в нервной системе, а потом уже желание утолить такого рода голод начинает развивать в нас соответствующий аппетит. Словно садимся на иглу. Не переедаем ли мы новостей? Привыкли смотреть, смотреть... Что смотрим? Все, что лежит вне практической потребности человека, является эстетическим феноменом. У нас, действительно, замечательные новостные шоу по информационным поводам. Требовать правды от новостей — такая же наивность, как требовать правды или сбалансированных сведений от неигрового кино. Все знают, что это вид искусства, построенный на документальной основе. Новости сегодня — это так называемый «инфотейнмент» в глубоком теоретическом смысле, хотя там присутствуют поэтика и риторика новостного текста.

В.Познер. Я хотел бы напомнить или, может быть, сообщить тем, кто не знает, что в США, во Франции, в Германии общенациональные каналы выходят с новостями один раз в день: во Франции — в 20 часов, в Америке — в 18.30. И всё. Местные новости — совсем другое дело, они могут появляться несколько раз в день.

Юлия Мучник *(ТВ2, Томск).* Меня как представителя региональной телекомпании очень заинтересовали кем-то, казалось бы, ненароком, произнесенные слова: «Рядом со мной ничего не случилось». Это как раз то, что часто может вынести из новостей провинциальный зритель, когда он смотрит выпуски больших каналов. Рядом со мной, слава Богу, ничего не произошло. У древних китайцев на каждый случай есть подходящая фраза: «Не выходя со своего двора, можно познать Поднебесную». В этом есть невероятный кайф. Снимая на наших местных телеканалах наши маленькие истории, небольшие сюжеты, любимых людей, мы пытаемся найти отражение большой Истории и уловить какие-то закономерности между ней и нашим миром. И это, по-моему, позволяет нам связывать разорванное пространство. Ведь именно провинциальные комплексы в плохом смысле слова, какая-то обида на большой мир, разочарования,



Владимир Познер (Первый канал)

ощущение своей оторванности становятся основой антиглобализма, который вовсе не сводится к выходкам маргиналов на европейских улицах. В Москве, Нью-Йорке, Лондоне на самом деле те же самые проблемы, что и у нас. Там живут такие же люди, не хуже и не лучше, чем мы. Преодолевать собственные комплексы и, повторяю, связывать пространство воедино — в этом и состоит, как мне кажется, задача регионального телевидения в новой ситуации глобального порядка.

Игорь Мишин *(«4 канал», Екатеринбург).* Эфир является не частной собственностью и не собственностью государства — это то общественное благо, которое принадлежит всем. Народ через определенные экономические инструменты, законодательные институты и исторический опыт передал той или иной организации право пользоваться эфиром для общения со зрителем.

Любой сюжет мы оцениваем с точки зрения грамотности русского языка, профессиональности — как он сверстан, как написаны тексты, подводки, синхроны, есть ли там фактическая информация — детали, цифры, называются ли вещи своими именами. Я всегда говорю своим сотрудникам: «А теперь посмотрите материал со стороны и оцените впечатление, которое он оставит у зрителя». Спустя несколько дней люди могут не помнить фамилии, цифры, название населенного пункта, из которого был репортаж. Но они будут помнить впечатление, которое мы оставляем. Этим и меряется наша социальная ответственность. Новости не должны усиливать напряженность в обществе. Соблюдать это правило тяжело, потому что мы переживаем массу разных драматических событий.

Телевидение сегодня не информирует, не развлекает и не просвещает — оно пиарит. И новости становятся, прежде всего, инструментом влияния. Есть реальное развитие событий, а есть развитие представлений о развитии событий. Новости влияют на формирование этих представлений не случайно, не хаотично, а целенаправленно и последовательно, четко отрабатывая поставленные перед телеканалом задачи. В одной программе видно, что часть материалов обслуживает интересы владельцев, в другой — зрителей, в третьей — власти. Редко попадают на экран сюжеты о добром и вечном. Недавно на НТВ был один такой — замечательный. В питерском подвале вода — прорвало канализацию. Образовалось так много воды, что там стали жить аквариумные рыбки, которых, видимо, случайно кто-то запустил в канализационные стоки.

В.Познер. То есть можно и в «этом» жить?

И.Мишин. Да, такой вот жизнеутверждающий сюжет. Сегодня профессионализм руководителя и редактора новостей заключается в том, чтобы как-то балансировать на стыке самых разных интересов. Мы в Екатеринбурге время от

Леонид Парфенов (НТВ)

Фото М.Зильбера

времени получаем претензии от зрителей, что наши новостные программы бывают сухими, беспроблемными, неэмоциональными. Я вижу, что в этих случаях речь всегда идет о выпусках, где практически не было материалов, которые бы обслужили чьи-либо интересы. Любые, не важно чьи. Получается, что объективный выпуск новостей порождает скептическое отношение: ну что это за новости, нет эмоций, нет драйва, никого «не замочили», не просматривается никаких подводных интересов, столкновений, экономических или политических раскладов. Зритель такой ровный взгляд сегодня уже не воспринимает. Новости и развлечения начинают очень сильно соприкасаться. Мы, конечно же, не можем работать без учета зрительской конъюнктуры, а зрителю интересней смотреть новости, где так или иначе заявлены чьи-либо интересы. И такие ангажированные выпуски новостей сегодня имеют более высокие рейтинги.

Телекомпании в России не являются неким островком. СМИ, так или иначе, стали самыми активными участниками абсолютно всех экономических и политических процессов. И испытывают на себе все то, что испытывают общество в целом, власть, бизнес, зрители.

В.Познер. Соображение первое: если ставится задача не вызывать усиления общественной напряженности, то, наверное, правы были руководители Политбюро ЦК КПСС, когда решили не сообщать о том, что взорвался блок на Чернобольской АЭС. Потому что это спровоцировало бы несомненную напряженность. Правда, люди в Киеве гуляли под радиоактивным дождем, но это тоже не вызывало напряженности: они ведь не знали, что дождь радиоактивный. Соображение второе, насчет профессионализма. Интересно, что это слово употребляется применительно к многим вещам: картинка, монтаж, звук, энергетика. Один из моих любимых писателей, который себя всегда называет журналистом, Габриэль Гарсиа Маркес, отвечая на вопрос о соотношении в журналистике этики и профессионализма, сказал, что попытка отделить этику от профессионализма подобна желанию отделить жужжание от мухи. Не жужжит — значит, не муха. Не этично — значит, не профессионально.

Третье соображение: а что такое — служить интересам общества? По-моему, это очень простая вещь: сделать так, чтобы люди были информированы и знали, что происходит на самом деле. Если кто-то украл, зрители должны знать, что он украл, тем более если он — их депутат, или министр, или крупный деятель, бизнесмен. Это вовсе не обязательно должно быть скучно. Из ваших, коллеги, выступлений следует, что в подаче новостей непременно заложен конфликт: если объективно — значит, неинтересно. Но помилуйте, это странное утверждение.

И самое последнее. Понятие «инфотейнмент» — infotainment — родилось в Америке. Оно обозначает, если угодно, брак между развлечением и информацией, совместное их существование. Когда нет ярких новостей, становится скучно. Был такой случай на известном немецком канале ZDF, втором после ARD в Германии, где придумали следующую новость: на севере страны в болотистой местности жители идут охотиться на жаб, потому что эти жабы при полнолунии потеют. И если слизать их пот, то, во-первых, невероятно омолодишься и, во-вторых, существенно повысишь — речь о мужчинах — свою половую потенцию. Журналисты исполнили все очень грамотно: нашли жабу, профессионально сняли. Картинка, звук — все получилось замечательно. Эта новость обсуждалась в течение недели, половина Германии ждала полнолуния, чтобы поехать лизать жабу. Я понимаю, это предельный случай, но тем не менее вполне реальный. И красноречивый.

Леонид Парфенов *(НТВ).* Как-то мне уже доводилось говорить Владимиру Владимировичу про ситуацию, когда его на телемостах с Америкой сменил другой человек. «Что» осталось прежним, а вот «как» оказалось другим. И телемостов больше делать не стали. Тот человек, сейчас не хочу называть его имя, навсегда получил прозвище Ещенепознер, и на этом как-то с жанром телемостов благополучно покончили. «Музыкальный киоск» с Элеонорой Беляевой и «Музыкальный обоз» Ивана Демидова с точки зрения «что» — одно и то же, но, помоему, никто в здравом уме и трезвом рассудке не посчитает их одинаковыми программами. Что касается этого ужасного матюга «инфотейнмент», то я не вижу противоречия. У меня был один знакомый секретарь обкома партии, который по этому поводу говорил: «Скучно, не скучно — для пропаганды не критерий». Теперь он второй секретарь ЦК КПРФ — я говорю о Валентине Александровиче Купцове. Так что я двадцать пять лет все это слышу: «Развлекать — это несерьезно, но вашу несерьезность мы терпим, потому что в Пасху надо что-то показывать, чтобы люди в церковь не ходили». Так Сергей Георгиевич Лапин показывал Аллу Пугачеву в программах Евгения Гинзбурга, полагая, что есть tainment, а есть еще отдельно info. Но с помощью info не удержишь людей на Пасху. Какое противоречие в том, что информация интересная? Ведь это всего лишь означает, что она увлекательная и в этом смысле человека до известной степени развлекает. Потому что сам он, зритель, сидящий у телеэкрана, не ездит на саммиты Большой восьмерки, не спускается под землю, не летает в космос. Мне кажется, что критерий может быть только один — смотрят или не смотрят. Вот и всё. И отсюда вытекает: зарабатываются деньги или не зарабатываются. А убеждение, что люди всегда будут смотреть порнуху... так выяснилось, что не смотрят. Сколько уж у нас ее показывали после часа ночи — плохо она собирала. Народ не фраер, его не проведешь. Ну, давайте нести общественную миссию, еще чего-то, только к журналистике какое это имеет отношение? Спасайте русскую духовность, беседуйте о том, что подростки курят при свете абажура. Главное, чтобы люди смотрели, чтобы это было им нужно. А им ведь все, в общем-то, интересно. Вопрос лишь в том, чтобы уметь увлекательно подать материал.

Конечно, есть проблема телегеничности. Нельзя нагружать на телевизор то, чего он просто не вынесет. Опера по телевизору не идет — звук не тот, картинка, масштаб... У того же Дэна Разера, я был свидетелем минувшим летом, показывали наводнение в Центральной Европе — помните, вся гигантская бывшая Австро-Венгерская империя была залита водой. Выясняется, что в Праге никогда не было такого затопления. Получают картинку: на Карловом мосту скульптуры торчат из воды, как последние оставшиеся пенечки. Города уже нет совсем. А минут за сорок до эфира по информационным каналам прошел сюжет о том, что в Праге утонул слон. Был один, и тот утонул. Единственный вопрос, возникший в телестудии: «Картинка слона у нас есть?» «Есть». И «Слон» пошел первым сюжетом, потому что это посмотрит ее величество домохозяйка. Какой там Карлов мост, одна из главных достопримечательностей Европы! Надо понимать, что если мы ворвемся в квартиру обывателя и с порога (с экрана) брякнем: «Добрый вечер! Прага затонула так, что едва видны скульптуры», этот обыватель скажет: «Слушай, я сидел на диване, мне было хорошо, что ты...» Вот слон утонул, это, что называется, ежу понятно. Это рождает тот доходчивый образ, когда даже в далекой Аризонщине все посочувствуют Праге, о которой они,

наверное, до этого момента ведать не ведали. Что касается потных жаб, то если бы они действительно потели, то это было бы замечательно. Вот в начале мая партия и правительство устроили четыре выходных дня — это являлось главной новостью.

Разве может быть новость в том, что новости нет? У зрителя есть пульт, он сидит, смотрит, «что-то неинтересно». Не будет нам объяснять, почему ему так показалось: «Неинформационно, недостаточный драйв подачи, плохо записали вторую дорожку, длинный синхрон, чувак уже все сказал, а они чего-то мямлят, метка была 18 секунд назад». Подумает: «Чего-то неинтересно» — и уйдет на другой канал, а скорее всего, будет смотреть видео. Или уйдет в Интернет, который, в принципе, нужно признать, занятнее среднестатистического российского телевидения. Так что, в конце концов, зритель давно руководствуется понятием «инфотейнмент». А поскольку человек у телевизора — главный критерий, я предлагаю руководствоваться тем же, чем и он.

В.Познер. Опять несколько уточнений. Очень известный американский новостник Сэм Доналдсон говорил, что самый большой грех в новостях на телевидении — это когда скучно. Никто с этим не спорит.

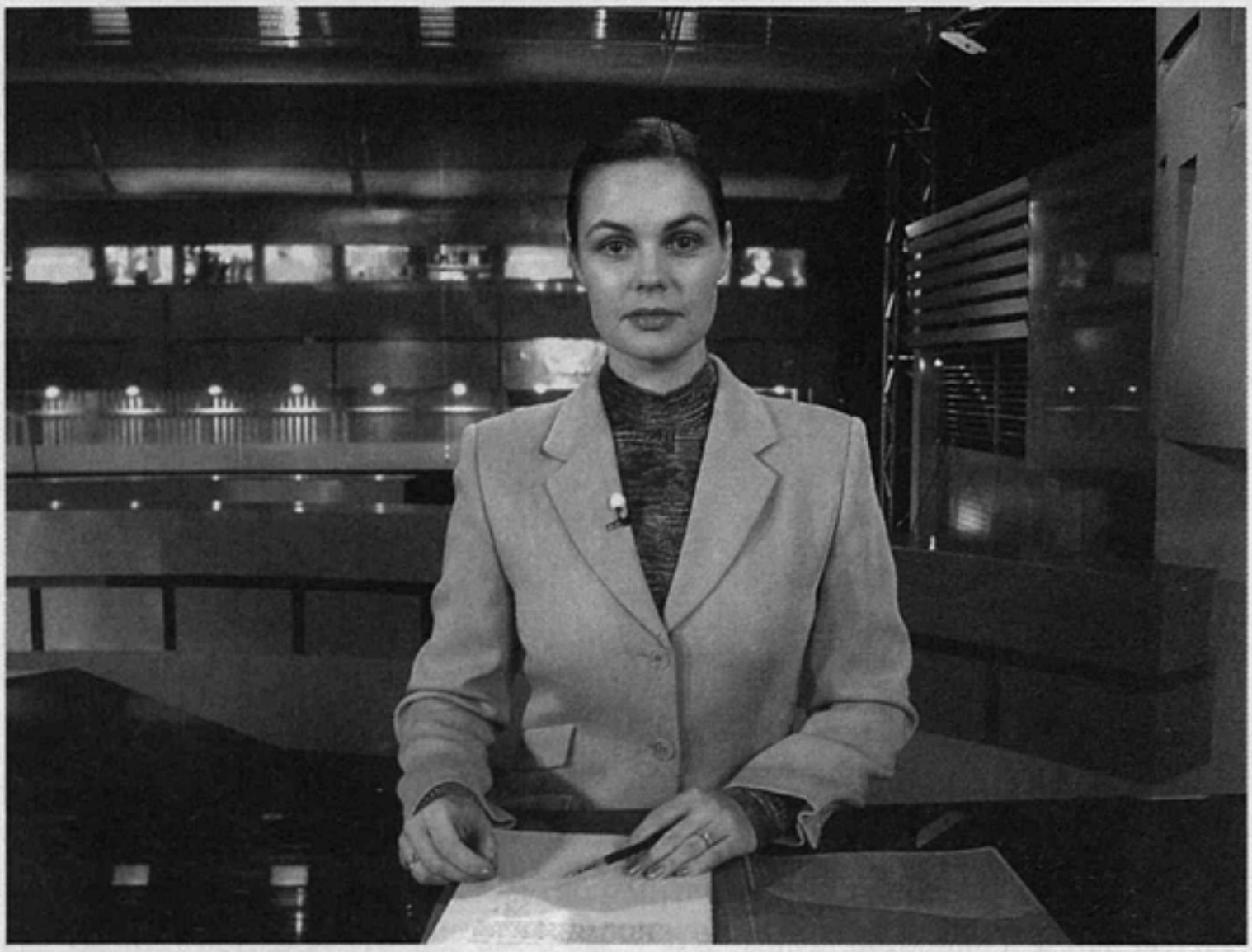
Л.Парфенов. Еще один классик говорил, что все жанры хороши, кроме вышеупомянутого. Инфотейнмент начал существовать задолго до телевидения.

В.Познер. Если главная задача — рейтинг, желание получить как можно больше зрителей, тогда это одна цель. И она побеждает, безусловно: «Ну, тут меня-то не грузят, тут меня развлекают». И даже критика говорит: «О, какое новое слово». Я, не скрою от вас, являюсь сторонником другого подхода, вероятно, более скучного. Возможно, это грех. Хотя, наверное, все зависит от исполнителя, от того, как он делает то, что делает. Если зритель не будет понимать, что происходит в стране по-настоящему, то со страной ничего хорошего не будет.

Л.Парфенов. Мы ведь все-таки работаем на телеканале, а не делаем некую отдельную передачу, существующую где-то вообще. Канал выполняет очень разные функции в очень разные отрезки времени. И зритель, естественно, подходит к телевидению, как и ко всему в жизни, с очень разным настроением. У него есть свое отношение к Большому театру и свое — другое — к пиву «Балтика». Не надо все к одному сводить. Телевизор ведь не единственное окошко в вашей комнате. Ну не надо нагружать наше скромное дело всем на белом свете. Для кого-то футбол заменил все. Не будем показывать футбол, ведь вырастет оболваненная нация. Давайте не все время воспитывать. Давайте закончим вот с этим: днем ты слесарь, но вечером будешь читать Стендаля — во что бы то ни стало...

В.Познер. Я абсолютный противник одной-единственной формы подачи. Форма может быть совершенно разной, но я думаю, что надо определиться с принципами. Например, должна сама форма контролироваться властью или нет, должна отражать точку зрения владельца этого канала или нет. Когда на американском телевидении несколько лет назад один из лучших ведущих новостей Питер Дженигас, заканчивая свою вечернюю программу, сказал: «А завтра мы расскажем вам такую-то новость», я просто упал. Оказывается, он уже знает, какие завтра будут новости. Это и есть инфотейнмент.

Эдуард Сагалаев *(Национальная ассоциация телевещателей).* На новости влияют и те, кто в эфире, кто преподносит их своей аудитории, маленькой или многомиллионной, и те, кто является владельцами телекомпании. Новости несут отпечаток личности людей, которые вообще далеко за кадром. Когда я смотрю сообщения CNN о событиях в Ираке, то я где-то далеко вижу героический облик президента Буша, а когда недавно смотрел новости на иных из наших каналов, видел за кадром демонический облик Бориса Березовского и добрые глаза Владимира Владимировича Путина. ТВ, с одной стороны, явление глобальное, общественное, с другой стороны, личное. Многое зависит в конечном итоге от людей, которые эти новости видят своими глазами и, преломляя через себя, преподносят их зрителям. Поэтому, прежде всего, нужно говорить о профессионализме и ответственности тех людей, которые занимаются подготовкой и выпуском новостей в эфир. Я считаю, что программа Леонида Парфенова «Намедни» расположена очень близко к понятию «инфотейнмент», хотя предлагаю еще и другой термин — «инфокалипсис», например. Это тоже подходит к многим новостным программам, потому что от начала до конца они представляют собой констатацию беды и гибели цивилизации.



Екатерина Андреева (Первый канал)

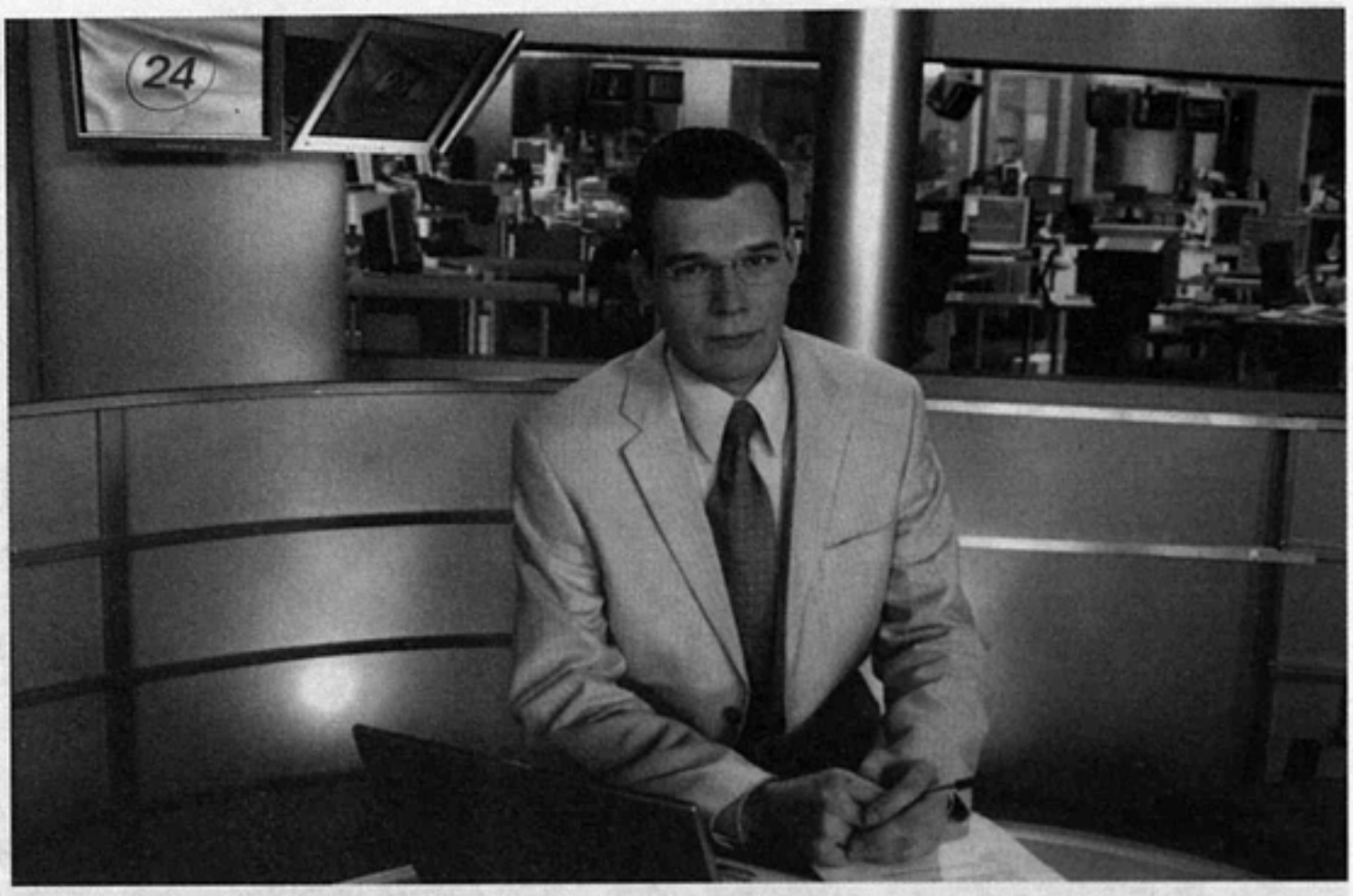
У меня вопрос к Леониду Геннадиевичу, это вы придумали и запустили программу «Страна и мир»?

Л.Парфенов. Я понимаю, что тон, которым это сказано, ничего хорошего мне не сулит, но в титрах стоит моя фамилия.

Э.Сагалаев. Я не всегда верю тому, что написано. С моей точки зрения, эта программа — не только ощущение телевидения на кончиках пальцев, которое, безусловно, есть у вас или, скажем, у Андрея Кнышева, суперпрофессионала, который книжек про телевидение не читал. Для него ТВ — просто пластилин. Как ребенок, он берет и что-то лепит из него, а мы долго теоретизируем по этому поводу. Но ведь можно взять и формировать из пластилина что-то другое: иную картинку, мироощущение. На мой взгляд, «Страна и мир» — это очень искусственный, придуманный формат, именно инфотейнмент. Хотели вы этого или не хотели, думали ли вы про это слово или нет. Наверное, нет, но подсознательно, в самом пропагандистском варианте это отражает координаты: Россия, 2003, телевидение. Я думаю, что Путин должен быть очень доволен вашей программой. Потому что весело она рассказывает о терактах в Чечне. Она вся выстроена на мажоре. Я же считаю, что понятия «мажор» или «минор» должны отсутствовать в информации. Я глубоко уважаю вас, Леонид Геннадиевич, как профессионала. И мне было бы интересно узнать, насколько результат совпадает с тем, чего вы хотели. И вообще, хотели ли вы, чтобы у зрителя создавалось, превалировало здоровое чувство оптимизма?

Л.Парфенов. Понимаю. Во-первых, я много раз слышал про «Намедни», что у нас получается слишком оптимистично. Даже с учетом количества претензий, высказываемых нашей программе, особенно во времена Бориса Йордана, у меня как-то не было впечатления, что это уж такая веселуха. Или выполнение какого-то там безумного социального заказа. Во мне самом, человеке существенно старшем, чем Хреков, Бордовских, Пивоваров и Вацуева, живет ощущение, что жить-то все-таки стоит. Да, наши главные координаты: 2003 год, Россия, телевидение. Находясь во всем этом, живешь перегрузками. Вместе с тем, для тех, кто вписался в рынок, наше время представляется шансом. Несмотря на войну в Чечне, бездарный парламент... Есть класс оптимистов, какой-то такой стихийный, живущий за счет того, что все активные люди у нас молоды и все как-то покатило, все в кайф. Я думаю, что они не очень анализируют — почему. Чувствуют большую независимость, мы все это чувствуем. Вотум недоверия правительству ведь уже не может привести к исчезновению стирального порошка с магазинных полок. Это уже независимость от политики.

Люди живут частной жизнью. Имеют возможности для самореализации, ес-



Михаил Куренной (REN TV)

Фото Н.Гнисюка

тественно, это наполняет их социальным оптимизмом, которого прежде не было, поскольку не было и такой возможности. Телегеничные, достаточно эмблемные лица, характеры, типы — им надо было дать возможность делать новости. Тем более на канале, где поздним вечером нужно делать что-то другое. Стало ясно, что десятичасовой выпуск как клон семичасового больше не работает. А то, как это получается, и тот оптимизм, который есть, несмотря на Чечню и чеченку в кадре, так это разлито и в самой жизни. Ведь именно самая успешная часть нашего общества скептичнее всего относится к партии «Единство», к Верхней и Нижней палатам и вообще к власти. Она как бы отодвигает это от себя, старается не участвовать, но при этом вполне лояльна к существующему режиму.

Роб Рейнолдс *(CNBC, США).* С 1996 по 1998 год я работал в России корреспондентом NBC. Мы готовили наши репортажи для главного выпуска новостей, который выходит в Штатах ежедневно в 18 часов, для нас в Москве это было 2 часа ночи. И, естественно, я всегда был усталым, выглядел ужасно, и все новости, о которых я рассказывал, были плохими: крушение самолета, война, бабушка, которая должна продавать водку, чтобы обеспечить свою внучку, очередной сердечный приступ у президента. Через некоторое время я вернулся в Нью-Йорк и выяснил для себя, что мои начальники и редакторы не удовлетворены моей работой. «Ты всегда такой печальный, расстроенный, ты никогда не улыбаешься». Я им в ответ: «Чему тут радоваться?» Я был уверен, что мое начальство просто сумасшедшее, у них не все в порядке с головой. В общем, я по-прежнему так считаю, хотя в чем-то они были, безусловно, правы. Потому что люди, естественно, не хотят смотреть только депрессивные новости, слушать то, что их расстраивает. Мы всегда должны помнить, что нам надо найти определенные приемы, чтобы подать новость соответствующим образом, вот как в примере со слоном в Праге во время наводнения.

А.Прохоров. Мы вместе с Александром Татарским делали программу «Тушите свет!» — чистый инфотейнмент. Потом затеяли «Погоду», которая пыталась развлекать помимо информации. Вещь спорная, но это интересно. Будучи практиком работы инфотейнмента, я понимаю одну простую вещь: как Маркес считает себя не писателем, а журналистом, так, видимо, и Парфенов считает себя не журналистом, а писателем. Одна опора журналистского профессионализма — писательство, умение подать. Но есть и другая. Все говорят: это новость, это правда, это случилось на самом деле. Речь идет о профессиональной этике. Распространенный жанр «журналистское расследование», но никогда — «журналистское исследование», потому что всегда легко встать на тропу сыщика. А ведь уже несколько последних десятилетий журналист, не осознавая этого, нагружается именно исследовательской ответственностью — истинной перспективой своей профессии.

И последнее. Трагическую шутку со всеми нами (и тут Леонид Парфенов совершенно прав) шутит рейтинг, бродкастинг, широкое вещание. Слава Богу, в Европе возник замечательный тезис «широковещание умерло», поскольку точечная система кабельных тематических каналов позволяет потребителю выбирать. Буквально через год-два у меня не будет проблемы, как удовлетворить всех, потому что часть публики хочет моего писательства, а часть, как ни странно, хочет правды, а третьей, наибольшей, части наплевать и на писательство, и на правду, ей нужен сервис. Даже не товар, а сервис: погода, что и где продают. Когда в Интернет придет умение передавать видеопотоки, то телевидение лишится новостной доминанты вообще. Тогда оно будет вынуждено перестраивать само себя, поскольку в Интернете другой принцип и спрос, там все персонально. Если я хочу правды и у меня есть свое мнение, то могу выбрать сообщение, потом ответить. А если хочу развлекаться, то иду на другой сайт. Не надо забывать, что человек — это не только обыватель, не только зевака, не только зритель. Он еще и нечто большее.

В.Познер. Помните, был такой Симсон, который якобы убил свою жену и ее любовника. В связи с этой историей возник новый жанр, который сейчас в Америке получил название «медиафон». Рассказ о чем-то идет неделями, по всем новостным программам, в различных ток-шоу с нарастающей силой, оказывается важнее того, есть ли ядерное оружие в Ираке. В какой-то степени это как затопление Карлова моста в Праге. И постепенно слон вытесняет Карлов мост. Мы говорим только о трагедии слона: была ли у этого слона жена, дети. Недавно Хиллари Клинтон написала книгу, название которой у нас перевели как «Живая история» (точнее было бы — «Проживая историю»). О ней сейчас «Нью-Йорк Таймс» публикует рецензии, телевидение бубнит с утра до вечера. Так важно, что написала Хиллари о своих отношениях с Биллом: «Был момент, когда я хотела его задушить». Это ведь важнее того, что происходит в несуществующем Афганистане. И, несомненно, пошлее. Мне вспоминаются замечательные слова композитора Арно Бабаджаняна, который писал замечательную камерную музыку, а потом перешел на шлягеры. Когда ему сказали: «Арно, ну как тебе не стыдно создавать такую пошлятину?» — он ответил: «Чем пошлее, тем башлее».

И.Мишин. Мы обсуждаем только развлекательную функцию новостей. Скажем, фильм ужасов — это развлечение? Да, но для человека со сбалансированной психикой. У нас складывается опасная тенденция: новости начинают развлекать через нагнетание ужаса. И журналисту кажется, что чем трагичней, кровавей, катастрофичней он подаст эту новость, тем больше она привлечет внимания. Он сам засветится, повысится рейтинг телекомпании. Так новость превращается в маленький фильм ужасов, а конкретный репортаж — в историю ужаса. Я как раз и говорил о том, что надо всегда думать о впечатлении, которое твоя передача производит на зрителей, думать, усиливает ли твоя работа социальную напряженность или нет. Тот же Чернобыль можно было подавать как крах, а можно — как драму, нуждающуюся в разрешении. У очень большой части журналистов тогда явно присутствовало желание сказать, что во всей стране наступила ядерная зима. Так что тенденция превращения информации в инфотейнмент идет не только через веселье, но и через кошмары.

Л.Парфенов. Давайте прекратим употреблять это страшное слово. Это раз. Во-вторых, давайте все-таки вернемся к тому, с чего начинали: новость должна быть интересной. Мне кажется, что это, в конце концов, гуманно не только по отношению к зрителю. Мы его уже не заставим сейчас смотреть то, что скучно. Это дает нормальный, человеческий критерий самому телевещанию. Как только ты пытаешься делать интересно, ты поневоле будешь все проводить через человека, который интереснее обобщенной и абстрактной постановки проблемы.

Что касается Хиллари. Мне представляется, что эта книга очень важна. И меня не удивляет поток рецензий. Потому что если в результате всего этого Америка изберет эту женщину президентом Соединенных Штатов, это станет огромным сдвигом для всего мира. Женщина может стать президентом США, пройдя через все испытания. Даже не столько по законам публичной политики, сколько по законам простого человеческого переживания. Об этом важно прямо сказать, потому что огромная нация была одурачена и, кроме того, нет ничего интереснее отношений мужчины и женщины. Это тоже гуманизм.

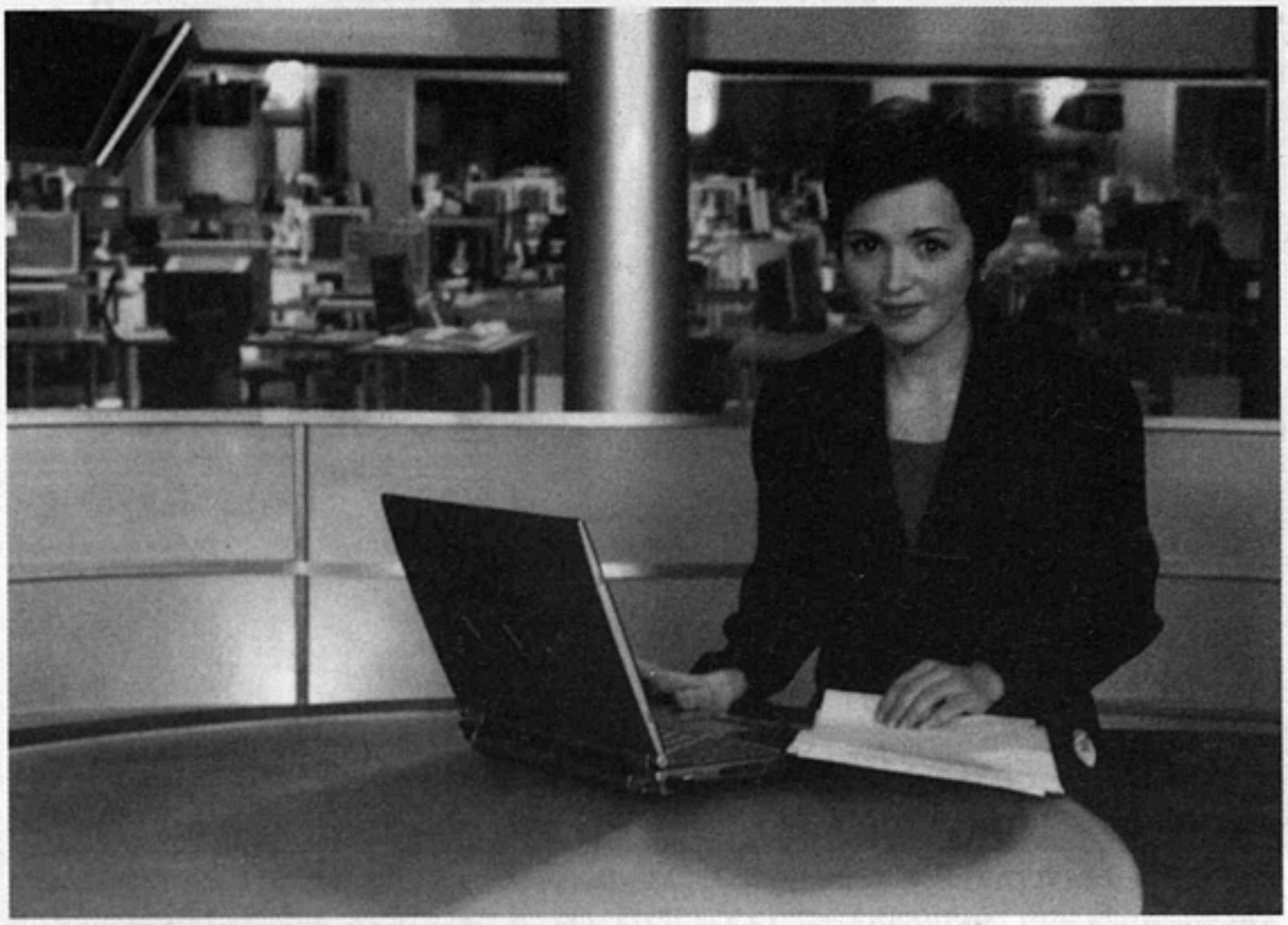
Генрих Юшкявичус *(ЮНЕСКО).* Железная стена между двумя системами рухнула, в первую очередь, под натиском информации, которая, конечно, обладает совершенно конкретной силой. Она изменяет карту, двигает армии. Мир сегодня таков, какова информация о нем. Утверждение — которое некогда выглядело спорным, — что наше представление о реальности важнее, чем сама реальность, оказалось не таким уж неверным. Недавнее освещение событий в Ираке свидетельствовало об этом. Там была война, вернее, несколько войн. Одна — которую показывал канал CNN, другая — от BBC, третья — от «Аль-Джазиры», четвертую нам демонстрировали российские телевизионные компании. А какая была на самом деле, пожалуй, никто и не узнает. И вообще была ли она? Такое чувство, что мы видели большой телевизионный спектакль. Нет информации — нет страны. Нет больше Афганистана. Не потому что его разбомбили, наоборот, он одно время существовал. Но потом, как в фокусах у Копперфилда, вдруг исчез. В телевизоре, а значит, и в реальности нет больше и Венгрии, Болгарии, Румынии, Польши. Мы знаем, сколько заработала Хиллари на своей книге, но Монголии или Узбекистана не стало. И мы не представляем, как там книги печатают — кириллицей, латынью или есть своя письменность. Наши министры появляются в программе «Время» рядом с президентом. Значит живы, здоровы, пока в обойме.

В свое время много говорили о возможной конвергенции разных общественно-политических систем как пути развития мира. Эта конвергенция происходит. Запад начинает перенимать наш опыт ограничения свободы информации, передвижения. Сегодня шенгенская стена грозит стать новым «железным занавесом», и комиссии старых большевиков перед выездом за рубеж уже вспоминаются как детские игры по сравнению с анкетами и собеседованиями для получения виз в некоторые страны. Свобода информации в опасности везде. Сорос решил бросить Россию и помогать гражданскому обществу США. Вместо диалога между цивилизациями — усиление конфронтации между ними. Волна терроризма захлестнула мир. Но будет неверно, если терроризм станет удобным поводом для ограничения свободы информации.

Старые демократии не хотят понять, что мир стал иным. Очень хорошо в свое время сказал Вацлав Гавел: «Перестаньте нас называть бывшими коммунистическими странами, это был какой-то исторический этап. Иначе мы будем называть Соединенные Штаты бывшей британской колонией». Главной угрозой рынку стал эгоистический истеблишмент, не стесняющийся использовать мощь государственной машины в своих интересах. И только демократические институты, в том числе свободная пресса, могут противостоять этому натиску. Без прессы не может быть могучего, эффективно функционирующего государства. Но именно без свободной прессы, а не четвертой власти, к чему призывает часть журналистов, забыв, что пресса — сторожевая собака, а не хозяйка общества. Говорят, что новости Первого канала — это голос Кремля, это мы както воспринимаем нормально, привыкли с давних времен. Но сегодня можно сказать, что новости CNN, я уже не говорю о Fox, — голос американского Белого дома. Это несколько удивляет и настораживает. Телевизионные новости — лакмусовая бумажка свободы информации. Вчера в одной газете я нашел шутку, что зрители в регионах России очень любят смотреть по телевидению прогноз погоды, потому что хоть там столица на последнем месте. Действительно, мировой опыт показывает, что зрителя сегодня в первую очередь интересуют местные новости, а лишь потом все остальное.

Петр Федоров *(Русская служба «Интерньюс»).* Я хочу напомнить вам одну шутку про ГДР. В ГДР невозможно было быть одновременно честным, умным и искренним. Если ты был честным, то был либо неумен, либо неискренен. Если ты был искренен, то был либо неумен, либо нечестен. Триада «телевидение, Россия, 2003 год» также несет в себе некоторую мину. Версия «незамутненный источник обмена мнениями между обществом и властью» в 2003 году в России малоприменима — толком нет ни общества, ни желания власти обмениваться своими взглядами с обществом.

Почему Леонид Парфенов отстаивает право быть талантливым? Он талантлив. Он здесь находится, как мне кажется, в оправдывающейся позиции потому, что не понял вопроса и говорил совсем на другую тему. Речь идет о том, что все мы, профессионалы, работающие в информации, в какой-то момент начи-



Елена Мещерякова (REN TV)

Фото Н.Гнисюка

наем быть отравленными этой информацией. Живем в своем вымышленном мире, по своим информационным канонам. И начинаем подминать под эти каноны первоисточник — саму жизнь. Может быть, следует воспринимать нашу профессию нормально? В ней нет ничего сакрального. Не может информационная журналистика быть объективной, но она может быть беспристрастной. И это совсем другое требование к себе.

Ирина Милиневская *(ТК «Интер», Украина).* У меня вопрос к господину Рейнолдсу. Когда вы так угрюмо из России освещали ситуацию, это отвечало вашим настроениям или вы все-таки получали какое-то указание от своего руководства?

Роб Рейнолдс. Ну, это была смесь черт, которые присущи моему характеру, и тех реальных новостей, которые я освещал. Они были, в общем-то, не очень веселые. Однако в американской тележурналистике существует принцип: даже когда освещаются какие-то неприятные, трагичные новости — катастрофы, войны, вспышки заболеваний, — журналист всегда старается найти какого-то героя, позитивный выход, представить эту ситуацию через человека, манифестацию триумфа человеческого духа. Это может быть истиной, а может в какой-то степени скрывать освещение реальной новости, того, что на самом деле происходит. Один из последних примеров — история с рядовой Джессикой Линч во время недавней войны в Ираке, когда проводилась операция по ее спасению. Вся эта история была подана именно как успешная операция. Позднее выяснилось, что дело обстояло несколько иначе, но тогда стояла такая задача — сделать очень хорошую мину, может быть, при не очень хорошей игре.

И.Милиневская. То есть политический заказ все-таки существует?

Роб Рейнолдс. Я не думаю, что мы можем говорить о некоем политическом заказе, это скорее некое сочетание искреннего желания американского репортера сделать историю со счастливым концом и естественного желания властей получить поддержку общественного мнения.

В.Познер. История с Джессикой Линч — чрезвычайно интересный пример. Американская военная часть в начале войны в Ираке попала в засаду. Несколько человек были убиты, несколько взяты в плен, в том числе эта женщина-военная. Затем состоялось ее спасение, при котором чудесным образом была камера. Американские командос ворвались в иракскую больницу, где ее держали, вырвали ее, положили на носилки и скрылись. «Американцы своих не сдают». Это была первополосная новость и главная на всех американских каналах. Так продолжалось несколько дней. Потом было решено снять фильм, что-то вроде «Спасения рядового Райана». Теперь выясняется, что все это — большая пропа-

Сергей Брилев (Телеканал «Россия»)

гандистская ложь. Никого не спасали, иракцы только и думали, как от Линч избавиться. Она потом сама говорила, что ее совсем не мучили, обращались вполне хорошо. Вот и спрашивается: это информация или что-то другое? У нас не должно быть чувства превосходства по этому поводу, потому что у них, по крайне мере, разоблачения таких историй происходят.

Наталья Лигачева *(Интернет-издание «Телекритика», Украина).* Я считаю, что во всем мире утерян баланс между отношением к новостям как к товару и как к общественной миссии, баланс между контролем со стороны общества и со стороны власти. Меня пугают как позитивация жизни с помощью новостей, так и негативация действительности с их помощью. Пугает, что почти не звучит плюрализм, пугает и то, что объективные новости могут быть скучными. На самом деле адекватные новости — это когда даются две полярные точки зрения. Можно сбалансировать подачу новостей, но таким образом мы не сбалансируем действительность. Когда я смотрю программу Первого канала, где идет новость о вотуме недоверия правительству, я слышу пять или шесть высказываний, выражающих одну точку зрения. И нет ничего другого...

Каким образом наладить гражданский контроль за тем, как люди информируются? Мы на Украине требуем того, чтобы телеканалы пришли к публичной редакционной политике, чтобы декларировали ее, строили на профессиональных стандартах, принятых во всем мире (отделение комментариев от оценок, обязательное представление двух-трех-четырех точек зрения и т.д.). Более того, мы считаем, что надо ввести в законодательную плоскость некий гражданский стандарт новостей. И сейчас один из наших небольших каналов впервые создал прецедент, когда между собственником и журналистским коллективом публично подписан документ об открытой редакционной политике, базирующейся на таких стандартах.

Бободжон Икромов *(Независимое информационное агентство «Вароруд», Таджикистан).* Мы говорили о России, об электронных СМИ Америки, а есть другая сторона — это канал «Аль-Джазира». Его появление на мировом информационном поле случайность или закономерность? Его успех заключается в информационном противостоянии цивилизации Запада. Это разрушительный канал или созидательный?

Л.Парфенов. Понимать, что будет зрителю интересно, а что нет, — в этом и заключается наша профессия. Если мы этого не понимаем, что мы тут делаем? А что касается каналов «Аль-Джазира» или «Аль-Арабиа», который вы не назвали, — это все замечательные новинки последних сезонов. Конечно, они перебарщивали, но было совершенно очевидно, что огромный арабский мир, от Маракеша до устья Тигра, не был доступен мировому сообществу. Представления о том, что все они до сих пор бедуинами кочуют по пустыне, — чушь соба-

чья. Посмотрите, арабские банки процветают в любых мировых столицах, у них давно есть элита, качественные газеты. Увы, поневоле это совпало еще и со столкновением цивилизаций, и стало всем очевидно, что одной картинки CNN теперь недостаточно.

А.Прохоров. Об общественном контроле... Я здесь представляю точку зрения идеалистического телевидения. Сегодня все акценты сфокусированы таким образом, что личность и общество как бы противостоят друг другу, разделены государством. Социальные психологи знают: пропасть на самом деле — между человеком как личностью и обществом, которое в качестве механизма насилия над личностью конструирует государство. Любой гражданский контроль очень опасен, потому что наши общественные стереотипы чудовищны. Это знают все. Так что основной инструмент ежедневного насилия над личностью — стереотипы гражданского общества, а отнюдь не государство.

Ю.Мучник. Меня также напугало предложение общественного контроля. Какой гражданский стандарт, когда нет гражданского общества, а есть народ и население? По-моему, надо договариваться о понятиях внутри редакции, вырабатывать какую-то общую линию. Договариваться с владельцем и соблюдать эти договоренности. Нам на канале, например, было сказано: «Мне от вас необходимы три вещи: чтобы вы не пропагандировали коммунистические ценности, антисемитизм и не говорили, что я разворовал Россию». Мы согласились. Можно договариваться с властями, даже в провинциальном пространстве. Трагическая судьба ТВС — результат невозможности договориться и с властями, и с владельцами, и друг с другом. Телевидение развивается куда увлекательнее, чем нам представлялось десять лет назад. При всех переживаниях, при всех крушениях иллюзий, которые мы претерпели. В непредсказуемости есть своя прелесть. Мне кажется, сейчас только начинается совершенно новый и очень интересный этап. И телевидение ничуть не хуже, чем общество. Даже, пожалуй, и получше, в особенности, канал «Культура».

В.Познер. Насчет гражданского контроля. Для меня гражданский контроль заключается в следующем: мне не нравится — я не смотрю. Выключаю. Другое дело, что, конечно, должны быть какие-то принципы. Я совершенно согласен: если обсуждается какой-то вопрос, дайте две точки зрения как минимум. Если кто-то был за вотум недоверия правительству, дайте его точку зрения и тех, кто был против. Дайте мне их послушать и сделать свой вывод. Этого принципа на российском телевидении пока нет. Но, я думаю, он будет.

АЛЕКСАНДР ХРАМЧИХИН

Все (будет) плохо

Информационное вещание отечественного ТВ за последние полтора десятилетия претерпело сложную эволюцию. Новостные программы советского времени имели косвенное отношение к понятию «информация», они относились скорее к области агитации и пропаганды. Прошло уже двадцать лет, но до сих пор помнится фраза, прозвучавшая в эфире программы «Время» о сбитом южнокорейском «Боинге»: «Самолет продолжал удаляться в сторону Японского моря». В переводе с агитпроповского языка на человеческий это означало, что пассажирский лайнер был сбит. По мере расширения гласности дикторы получили право говорить несколько больше, чем раньше, но они по-прежнему оставались жестко контролируемыми.

Ситуацию принципиально изменило появление Российского телевидения и программы «Вести». Формально они тоже работали на власть, только не на советскую коммунистическую, а на российскую антикоммунистическую, которая в тот момент была объективно заинтересована в неангажированном ТВ. Поэтому «Вести» мгновенно переиграли «Время». После августа 1991 года телевидение стало абсолютно свободным. Первый российский президент именно этого и хотел. Свобода вообще и свобода слова в частности были для него сверхидеей. До конца своей политической карьеры он принципиально не вмешивался в деятельность СМИ, хотя натерпелся от них больше, чем все остальные отечественные политики вместе взятые.

Подавляющее большинство журналистов распорядились своей свободой очень своеобразно. Если на советском телевидении все у нас было хорошо, то на российском все стало плохо. Вполне очевидно, что всеобщая экономическая и социальная катастрофа, которую мы наблюдали на экранах всех телеканалов на протяжении десяти лет, была такой же ложью, как всеобщее процветание, преобладавшее на экранах советского ТВ. Тем не менее лозунг «хорошая новость — не новость» стал девизом отечественного информационного и аналитического вещания. История не знает аналогов такой тотальной информационной войны, которую вело телевидение против процессов обновления жизни своего народа.

Создание отечественными СМИ атмосферы национальной катастрофы и чувства полной безысходности нанесли обществу колоссальный моральный и материальный ущерб. Вывоз капитала, утечка мозгов, падение рождаемости, наркомания и алкоголизм порождены не только реальными трудностями переходного периода и разного рода объективными факторами, но и создаваемой телевидением и газетами обстановкой конца света. Российская власть сверху донизу была безнадежно дискредитирована в глазах населения, причем в наибольшей степени — именно те ее представители, которые больше всего сделали для страны. Наши СМИ сумели сформировать не только образ незаконной и неполноценной власти (первой в отечественной истории всенародно избранной), но и самой России.

Усилиями журналистов и политтехнологов обществу был навязан стереотип (в значительной степени — ложный), что на любых выборах можно провести любого кандидата, а от избирателя ничего не зависит.

И «демократы», и «патриоты» объяснили населению, что все нынешние богатые — воры, а все честные — нищие, что у нас 80—90 процентов населения живет в полной нищете, а 10 процентов «купается в роскоши» (в разделе «Кри-

минальная хроника» в самых разных СМИ обычными стали фразы: «Вчера на улице Ленина взорван автомобиль предпринимателя Иванова, при этом пострадали два ни в чем не повинных человека», таким образом, предприниматель считался заведомо виновным). Ельцин и Гайдар оказались виновниками демографической катастрофы — падения рождаемости и сокращения численности населения «на миллион человек в год». Соответствующие штампы стали общим местом на всех страницах и экранах, и попытки объяснить, что к реальной ситуации они не имеют практически никакого отношения, встречали, в лучшем случае, сильнейшее удивление.

Еще одним следствием предоставленной журналистам свободы оказалась их продажность. Заказные материалы политического и экономического характера стали настолько распространенным и обыденным явлением, что значительная часть читателей и зрителей до сих пор уверены в том, что объективных информационных и аналитических материалов в отечественных СМИ вообще нет. Почти все статьи и передачи кем-нибудь заказаны. Кроме самодискредитации, это стало одним из факторов утраты журналистами только что приобретенной свободы. Одна часть СМИ попала в зависимость от властей, не только от федеральных, но и от региональных и местных, другая — от разного рода финансовых и промышленных групп, от отдельных крупных предпринимателей. Они, в свою очередь, стали использовать подконтрольные издания и каналы в своих политических целях. Информационные войны второй половины 90-х нанесли стране колоссальный моральный и экономический ущерб.

Таким образом, свободные СМИ сами сделали максимум возможного, для того чтобы уменьшить степень свободы. И добились успеха. Второй президент России относится к свободе вообще и свободе слова в частности не совсем так, как его предшественник. Поэтому в настоящее время свобода от власти даже коммерческих телеканалов и печатных СМИ условна и ограничена, а государственное телевидение практически вернулось в советское состояние. Количество плохих новостей резко сократилось, но это, к сожалению, не означает, что их заменили нейтральные, объективные и сбалансированные программы.

Содержание советских новостей описывалось фразой из анекдота: «Всё о Нем, всё о Нем и немного о погоде». Примерно такой вид и приняли информационные выпуски госканалов сейчас. Понятно, что государственный канал обязан давать официальные сводки, но их объем и степень лизоблюдства зашкаливать все же не должны. Еще интереснее ситуация с пропагандой «Единой России». Когда в основной новостной программе дня в самый что ни на есть

Ольга Романова (REN TV)

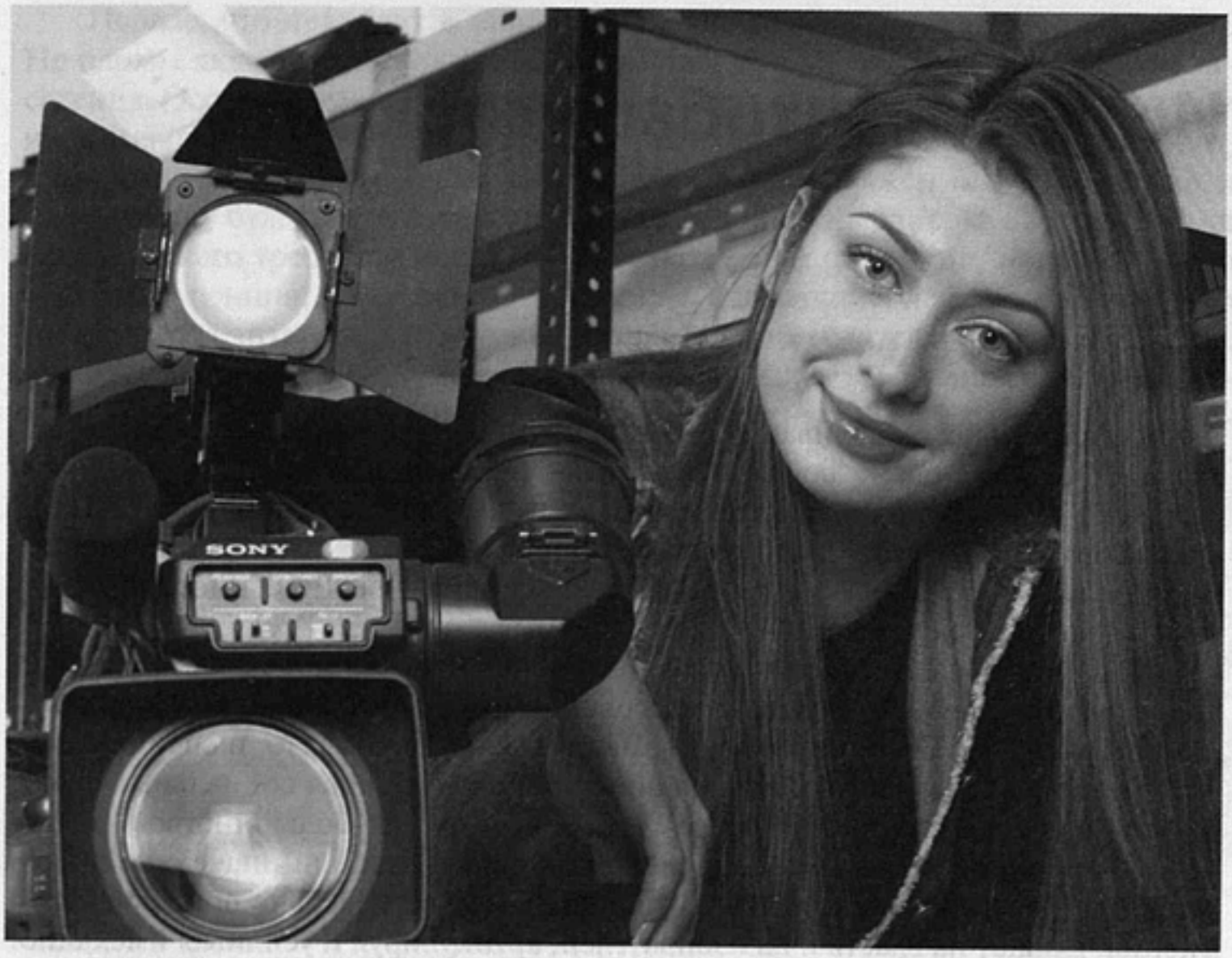
Михаил Зеленский (Телеканал «Россия»)

прайм-тайм ставится пятиминутный сюжет о мероприятии волгоградского или магаданского отделения партии власти, то вряд ли у этого есть другое определение кроме уголовного термина «беспредел».

Однако занять бóльшую часть времени, отведенного новостной программе, «информацией о деятельности» президента и партии власти (точнее, беззастенчивой предвыборной агитацией в их пользу в нарушение всех существующих законов и правил приличия) все-таки невозможно. Поэтому набор идущих в эфир сюжетов и их последовательность часто носят совершенно удивительный характер. Сами по себе они могут быть даже занятны, только непонятно, какое отношение они имеют к понятию «новости».

«Вести» иногда еще пытаются информировать зрителя. Однако ничего уже не осталось от их стратегии десятилетней давности: ни людей, ни идей. Возможно, только стены еще хранят какие-то традиции. Разумеется, информация подается дозированно и с учетом мнения «вышестоящих инстанций», но все же ключевые сюжеты в эфир выдаются. А вот на Первом канале новости в своем изначальном смысле уже практически изжиты.

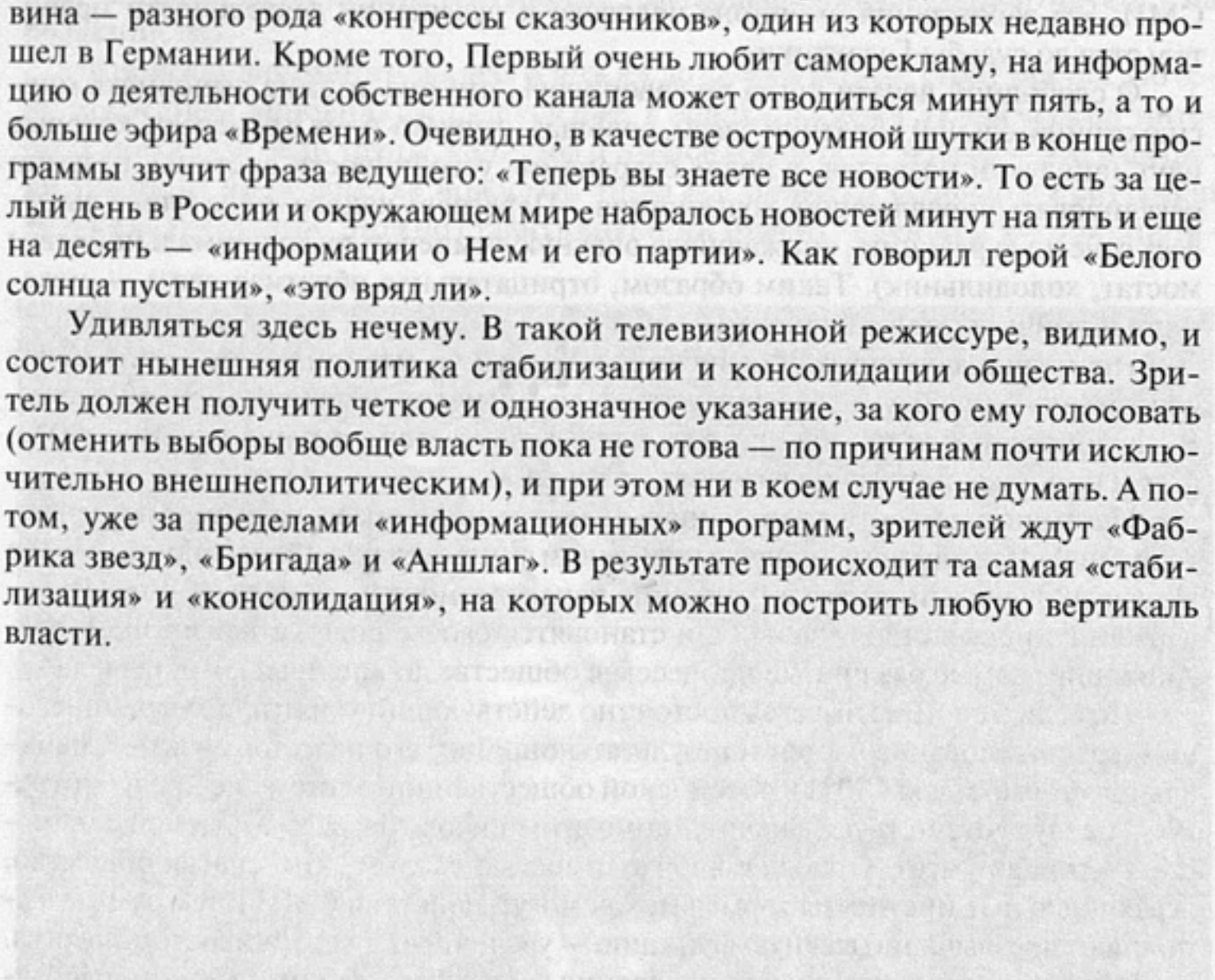
Когда под Саратовом разбился стратегический бомбардировщик Ту-160, это, безусловно, было новостью не только всероссийского, но и международного масштаба. Ведь такие самолеты — вещь штучная, недаром они даже носят имена собственные, как боевые корабли. Гибель каждого такого самолета меняет стратегический баланс в мире. «Вести» все же нашли в себе силы начинать свои программы с этого события, пусть оно и чрезвычайно неприятно для Кремля. А вот программа «Время» в тот день в качестве основного поставила чрезвычайно подробный рассказ о том, как готовятся в США к урагану «Изабелла», и только после этого «между делом» и очень коротко упомянула про бомбардировщик. Есть подозрение, что и вообще бы не сообщила, но Первый — пока еще не единственный телеканал в стране. Почему россиянам «Изабелла» должна быть интереснее, чем что бы то ни было еще — загадка. Неужели на Первом исходят из того, что сообщения из США — как главной страны мира — заведомо самые важные? Всего полгода назад, во время войны в Ираке, программа «Время» работала в качестве филиала саддамовского министерства информации. Таким исчадием ада, как в те дни, Америка на наших телеэкранах не выглядела, пожалуй, со времен Андропова. Концепция так быстро изменилась? Или как раз сохранилась, и российский



Мария Ситтель (Телеканал «Россия»)

телезритель должен был порадоваться тому, что в Штатах столь масштабное стихийное бедствие?

Вообще, из получаса главной информационной программы страны на то, что можно хоть каким-то образом считать новостями, никогда не отводится более половины времени (это с учетом масштабного официоза). Остальная полови-



на — разного рода «конгрессы сказочников», один из которых недавно прошел в Германии. Кроме того, Первый очень любит саморекламу, на информацию о деятельности собственного канала может отводиться минут пять, а то и больше эфира «Времени». Очевидно, в качестве остроумной шутки в конце программы звучит фраза ведущего: «Теперь вы знаете все новости». То есть за целый день в России и окружающем мире набралось новостей минут на пять и еще на десять — «информации о Нем и его партии». Как говорил герой «Белого солнца пустыни», «это вряд ли».

Удивляться здесь нечему. В такой телевизионной режиссуре, видимо, и состоит нынешняя политика стабилизации и консолидации общества. Зритель должен получить четкое и однозначное указание, за кого ему голосовать (отменить выборы вообще власть пока не готова — по причинам почти исключительно внешнеполитическим), и при этом ни в коем случае не думать. А потом, уже за пределами «информационных» программ, зрителей ждут «Фабрика звезд», «Бригада» и «Аншлаг». В результате происходит та самая «стабилизация» и «консолидация», на которых можно построить любую вертикаль власти.

ГЕОРГИЙ ЛЮБАРСКИЙ

Испугать, чтобы успокоить

Люди культуры недолюбливают СМИ. Да и действующая власть от них не в восторге. Почему все так не любят то, что является самым популярным, самым новостным, сенсационным, сильным, молодым? Обычные обвинения: СМИ — скандалисты, они публикуют грязные материалы, оказывают деструктивное влияние на общество, на культуру и далее по списку — чернуха, аморализм, нигилизм, нагнетание психоза.

Фондом «Общественное мнение» было опрошено несколько десятков экспертов на тему: функции средств массовой информации. Никаких слов, намекающих на их, СМИ, осуждение, в самих вопросах не звучало, и специалисты, действительно, сосредоточились на описании разного рода социальных функций печатной и электронной прессы еще и потому, что большинство отвечавших — журналисты, редакторы, пресс-секретари — так или иначе с ней были связаны. По их представлению, СМИ усиливают воздействие общественного мнения, влияют на власть и на избирателей, артикулируя и усиливая имеющиеся тенденции и разногласия, формируют политическую жизнь, поскольку население узнает о ней не от партий, а по каналам СМИ. Именно они тиражируют и навязывают всему обществу интересы малых групп, раздувают скандалы, изменяют сам народ, формируя его ценности, привычки, культуру, воспитывают и направляют, провоцируют социальные протесты... Как выразился один из респондентов, он не может себе представить ничего находящегося вне влияния СМИ: «от зарождения эмбриона человека и освещения деятельности правительства до судьбы Галактики».

О свободной печати когда-то говорилось, что она должна выполнять миссию отрицательной обратной связи, сообщая «верхам» о тех процессах, которые идут «внизу», и позволяя, в целях сохранения устойчивости системы, разумно регулировать управляющие воздействия. «Перегрев» какого-то ее блока вызывает ответную реакцию, снижающую опасную температуру до нормальной (термостат, холодильник). Таким образом, отрицательная обратная связь — механизм устойчивости всей системы.

Но медиа, особенно российские, по мнению респондентов, выполняют совсем иную работу — работу усилителя сигналов и действий в обществе. В результате любая ошибка разрастается, раздувается, увеличивая «перегрев», до тех пор пока систему не разорвет в клочья.

Неудивительно, что деятельность телевидения и прессы в этом смысле часто оценивается как негативная, а позитивом считается их нейтральность. Медиа в первую очередь интересует усиление передаваемого воздействия, а не его содержание, последствия, роль. Они становятся своего рода катализатором, разгоняющим самые различные процессы в обществе до критического предела.

Но если в системе имеется постоянно действующий усилитель, увеличивающий рассогласование частей и результаты ошибок, его надо тормозить. Специального тормоза для СМИ в российской общественной системе не предусмотрено — цензура отсутствует. Значит, тормозить приходится всем ее элементам вместе — кто как умеет. Отсюда с необходимостью следует, что, спасая общество, все социальные институты тормозят, как могут, действия СМИ и тем самым выполняют чрезвычайно важную функцию — увеличивают устойчивость общества.

Так выглядит ситуация с точки зрения респондентов, которые сами работают на телевидении, в газетах и журналах. Если все так и есть на самом деле, возникает вопрос — отчего же не изменить СМИ, чтобы они были не скандальными, а сообразно реагирующими и обществу полезными?

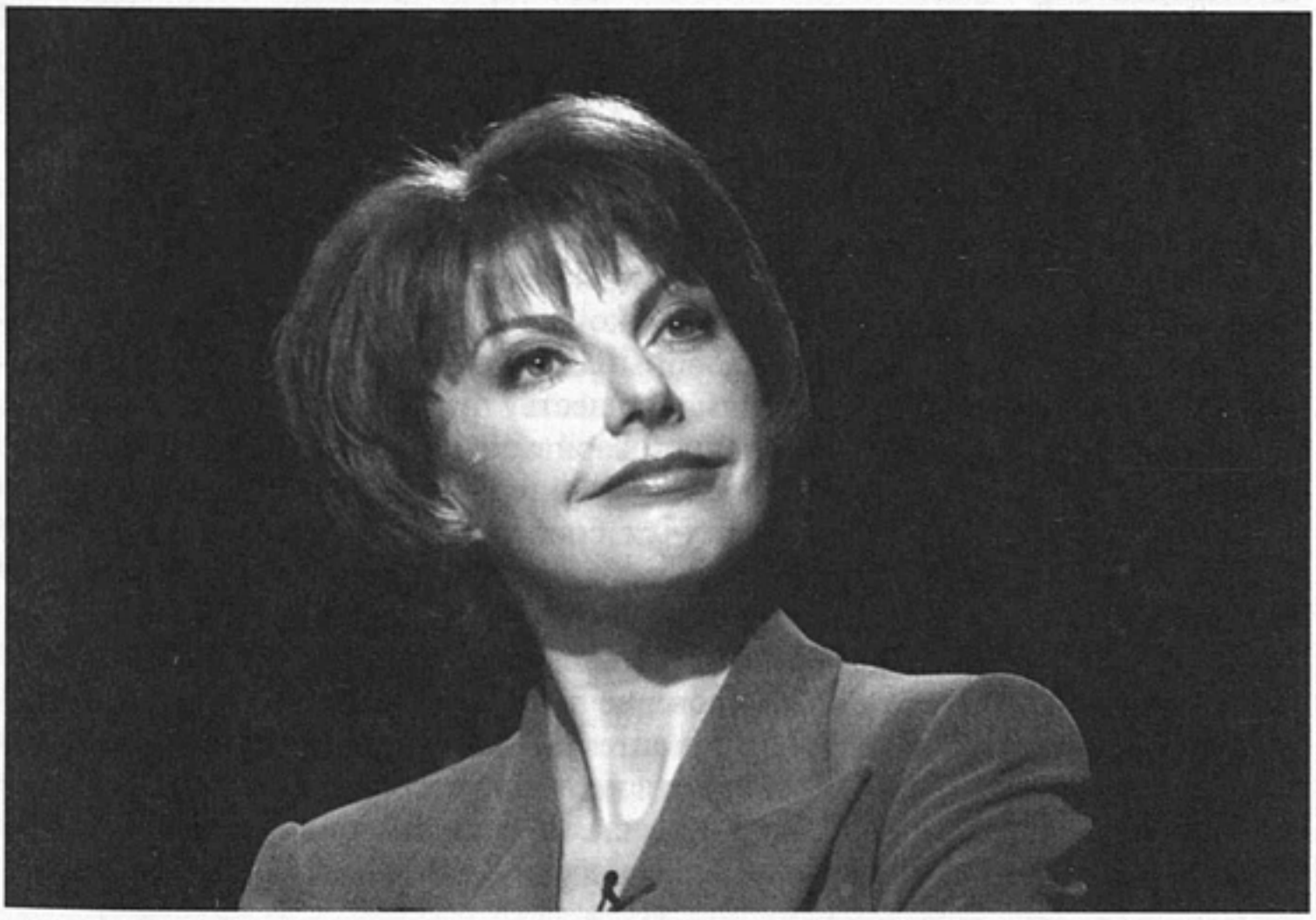
Первое, что приходит в голову: журналисты — очень испорченные люди. Но плохих людей среди них ровно тот же процент, что и среди других групп населения. Особое внимание к «жареным» фактам, стремление раздувать истории и подмачивать репутации входят в число профессиональных требований, предъявляемых к работникам СМИ. Следователь должен быть настойчив и иметь хватку бульдога, а журналист — нахален и пронырлив, как комар. Работа такая. От него требуется давать горячие материалы, сенсации, новости. За это идет конкуренция, этого жаждут редакторы, считающие, не без оснований, что того же хотят читатели и зрители. Издатели тоже не годятся в «плохиши» — они, как и журналисты, стремятся соответствовать общим требованиям, конкурируют в этом с другими изданиями. Любой конкретный человек из массмедиа — начни он действовать не так, как принято в этом поле, — сразу окажется «плохим профессионалом» и будет вытеснен успешными конкурентами, умеющими доставить публике свеженький скандал.

Дело в устройстве СМИ? Ясно, что и меньшинство, предпочитающее культурные и научно-популярные программы, и огромное большинство, обожающее футбол с сериалом, — все ждут от СМИ новостей. Новости — основа всех медиа, любой направленности. Они должны быть значимыми, привлекать внимание — вот и гоняются за сенсациями. Должны быть обязательно свежими. Нет времени проверять факты. Конкуренция заставляет метать публике самые горячие новости, и многие из них оказываются ложью. СМИ — это предприятия, торгующие новостями, и даже более того, сейчас массмедиа — это *механизм, производящий новости,* назначающий, чему быть новостями, какого масштаба, в каком числе...

Новость — это то, что *сделано* в СМИ как новость и объявлено новостью.

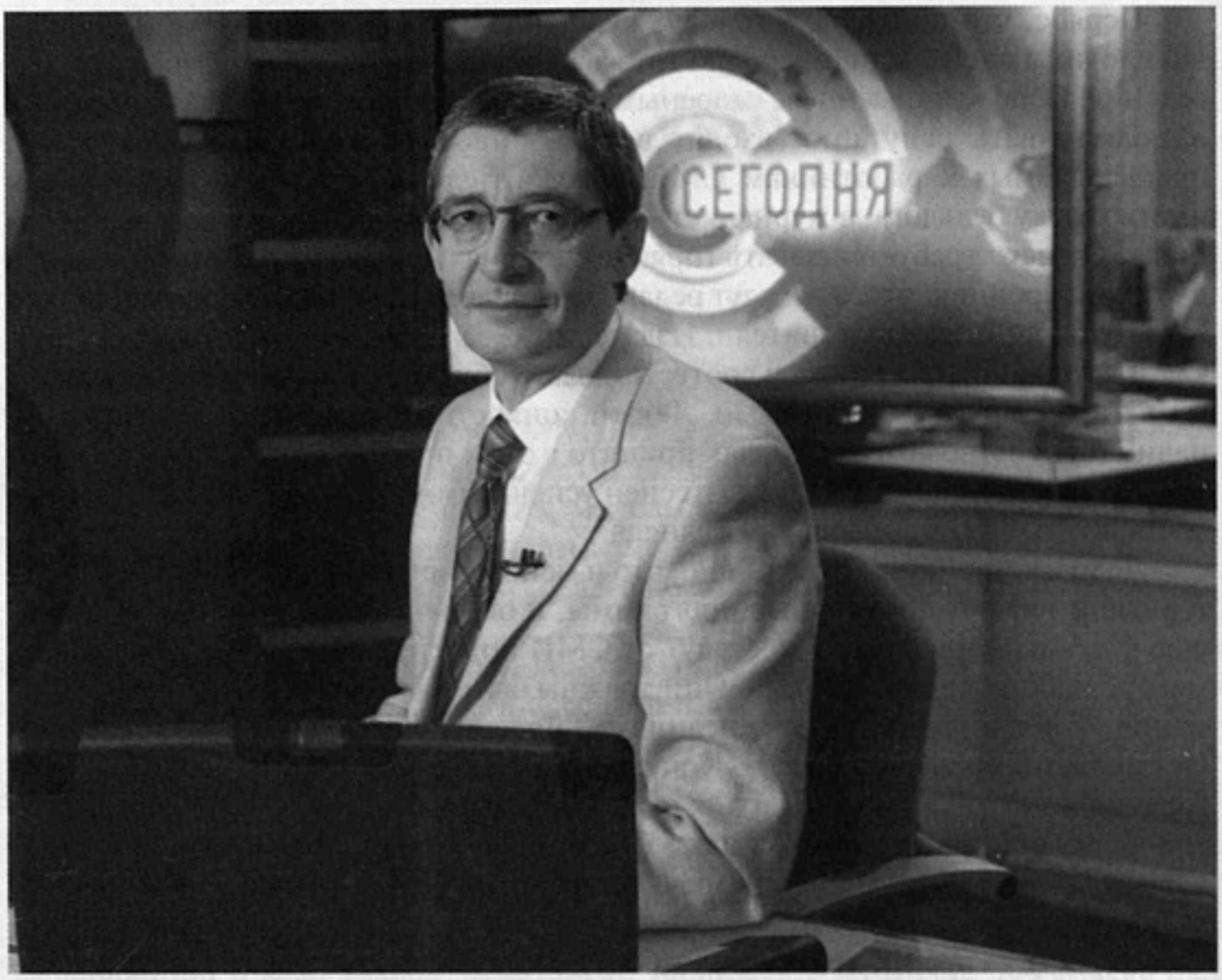
Значит, виновата публика? Получается, что народ своими неуместными желаниями, интересом к скандалам, клубничке и чернушке разрушает систему общественных институтов, поощряя СМИ в их дезорганизующей работе? Но массовая аудитория не представляет собой единство. Большинству зрителей и читателей нравятся «жареные» факты, меньшинству — взвешенный и вдумчивый разговор. Естественно, что многие телеканалы, издания ориентируются на большинство.

В поисках виноватого мы добрались аж до самого народа, выше некуда. Но если последним виновником разрушений в эфире оказался человеческий интерес к новостям, если трупы, убийства и изнасилования на экране — это издержки ударного производства новостей, тогда все попытки решить эту ситуацию будут паллиативами. Можно ставить внешний тормоз — цензуру, но принципи-



Татьяна Миткова (НТВ)

Фото М.Зильбера



Михаил Осокин (НТВ)

Фото М.Зильбера

ально ничего не изменится. Наш социальный механизм будет только сильнее нагреваться, да еще пахнуть будет паленым — от трения «всеобщего усилителя» о тормозные колодки.

Может, попробовать снизить значимость СМИ, уменьшить силу четвертой власти? Цивилизованные люди так не поступают, ведь все равно массмедиа останутся теми же — это не решение проблемы, а затычка в уши.

Смириться? Пусть СМИ гонят свои новости, а общество, по мере возможностей, микширует отрицательный эффект их деятельности?

Многие создания человека начинают жить своей жизнью и руководствуются собственной логикой. Если мы оставим такое мощное детище социальной природы, как СМИ, жить и развиваться самому по себе, мы станем их добычей. Будем смотреть эти передачи, эти новости, ругать «их и ждать, какие меры примет против» распоясавшейся прессы правительство, когда наконец выпорют зарвавшихся журналистов. И, кстати, пусть покажут порку эту по телевизору — мы ведь любим такие новости.

Итак, из высказываний опрошенных профессионалов получалось: СМИ — *усилитель* и *ускоритель* разрушительных социальных процессов в обществе. Как сложилось, что этот важнейший социальный механизм вредит обществу? Можно сослаться на испорченность человеческой природы, ищущей доступную пищу для утоления поверхностного любопытства, для незатруднительной ориентации в происходящем. Зачем людям и обществу нужны легкоусваиваемые новости? Для этого посмотрим на непроговариваемый фон того, что именуется новостями, тот смысловой фон, на котором они рисуются.

Основу ткани, на которой держатся социальные отношения, составляет *доверие* к тому, что обязательства будут выполняться, а оговоренные ранее принципы продолжат свое существование, что люди в большинстве своем — те, за кого они себя выдают, — словом, должна быть уверенность, что завтра все будет идти примерно так, как сегодня. Мое доверие подсказывает мне, что если я пойду в булочную, то найду там хлеб, а если в аптеку — лекарства. Жизнь человека, его работа проникнуты огромным количеством актов доверия к окружающим, уверенности в том, что они непременно сделают то или это, без чего никакая деятельность невозможна. Доверие к вещам и людям — чувство, обращенное в бу-

Эрнест Мацкявичюс (Телеканал «Россия»)

дущее. Все наши действия, планы и надежды в социальном мире приобретают силы с его помощью. Самые деловые и неромантичные. Без этого чувства самый недоверчивый человек не смог бы совершить ни единого значимого поступка.

Причина проста — мы живем не поодиночке, а совместно, что предполагает максимум договоренностей. Но современный мир устроен как совершенно неспособствующий доверию. Он очень быстро изменяется, причем самым непредсказуемым образом. Это одна из главных его характеристик, обычно подаваемая со знаком «плюс», — то, что современность лабильна, гибка, изменчива. А обратная сторона этой гибкости — истончение социальной ткани, дефицит доверия к людям и к миру. Мир становится все неприветливее к человеку, и доверять ему все труднее...

Итак, новость — это форма, накладываемая на материал обыденности. В самом деле, мы живем обычной жизнью, потом включаем телевизор и жадно слушаем: «Ого, территориальный конфликт между Парагваем и Швейцарией. Эпидемия потливости в Гренландии. Погода на завтра — вот это новость!» В результате оформления, наложения рамки, выделяющей, характеризующей и оценивающей новость, которая при этом тиражируется, рекламируется, целенаправленно преподносится, образуется нечто. Как кусок меди, обработанный скульптором, приобретает форму и получается медная статуя — нечто новое, не существовавшее в исходном куске металла, так и в результате создания новости одновременно образуется и новый фон, подразумеваемый этой новостью. Этот фон представляет собой новую обыденность, не ту, что была раньше, а измененную внесением новой формы. В ней декларируется то качество, что, в сущности, она — «не новая». Этим подчеркивается, что все, о чем не сказано в новостях, есть не новое и потому известно зрителю новостей из его обыденного жизневоззрения. «Вчера шел на работу, видел небольшую очередь у обменника — нет, это не новость, об изменении курса доллара не сказали, все в порядке. Сын у соседки чем-то заболел — нет, не новость, ни о какой эпидемии не объявили, значит, дело житейское. На работе ходили слухи о повышении зарплаты бюджетникам... Ну, это не новость». Так с помощью массмедиа образуется суррогат обыденного мира. Он соткан из представлений о реальности, имеющихся у каждого человека, и оформлен новостями.

Массмедиа создают суррогат, такую особую реальность, в которой и специ-

ально сконструированный фон, и искусно наложенный на него рисунок актуальных событий внушают публике, что обычную вненовостную жизнь эта публика представляет себе правильно, что ничего существенно не изменилось. Именно отсутствие изменений в социальном общежитии и выявляет рисунок новостей: пожар в Сахаре, столкновение самолета с подводной лодкой, на концерте с певицы упал лифчик и, к ужасу зрителей, оказалось, что под ним ничего нет... Новости подчеркивают неизменность фона. Поскольку в рамках произведенной иллюзии он должен изображать «реальную жизнь», то чем больше изменяется реальность, чем выше подозрения, что фон не так устойчив, как этого хотелось бы, тем ярче должен быть список происшествий, тем «горячее» новости. При большом *контрасте* фон обязательно покажется неизменным.

Новости подчеркивают нейтральную значимость фона в той же мере, в которой *фон позволяет им выделяться*. Этот фон из-под новостей вовсе не тривиален и несет вполне масштабную нагрузку. Он как раз и призван *подтвердить* сложившийся у зрителя *образ мира*. Человек успокаивается, увидев, что «в общем» он теперь все знает, в курсе текущих проблем (отсюда и жесткие ограничения на интеллектуальный уровень, налагаемый на тексты в СМИ). Публику, конечно, надо заинтересовать, развлечь, отвлечь, подсадить на диковины и сенсации, которые своим исключительным характером *утвердят* спокойную познанность мира. Так что *подтверждение базовой картины мира* является не менее значимой функцией СМИ, чем интенсивная «щекотка» развлекательными и ужасающими новостями.

В результате вместо доверия, столь необходимого в современном мире в качестве основы социальных взаимодействий, массмедиа создают специфический интеллектуальный продукт, который позволяет людям жить в этой истонченной социальной ткани, не замечая разверзающихся прорех. СМИ с немалым мастерством рисуют иллюзию на фоне иллюзии, так что иллюзорность рисунка новостей может увидеть всякий желающий, а разглядеть иллюзорность фона становится крайне трудно.

В этом и состоит важнейшая социальная функция СМИ — создание у миллионов ощущения устойчивости в непостоянном мире. Оно необходимо нам как воздух, и когда социальная действительность не способна поставлять это чувство в необходимых количествах, за дело берутся массмедиа как поставщики необходимой стабильности. Иллюзия устойчивости создается за счет специального выделения «новизны» в рамку. Утверждается, что новое в мире — только то, что показано в «Новостях». В *остальном* все более или менее привычно.

Очень важна наша реакция на то, что сплетается из повседневного опыта, о чем в новостях *не говорится*. Конечно, временно этот фон увеличивает стабильность, но ведь все равно это суррогат. Он либо лопнет, либо плотность иллюзорного фона вырастет настолько, что мы будем жить уже не в нашей реальности, а в том, что создано массмедиа. Да что там — мы уже там живем...

Итак, СМИ создают иллюзию доверия к жизни, того самого доверия, которого нам так не хватает. Получается, что, пронизывая окружающую социальную жизнь чувством доверия, можно прийти к изменению СМИ. Реальный мир в этом случае станет более устойчивым, стоящим на своих ногах, и тогда ослабеет потребность в продукте, предлагаемом массмедиа. Ясно, что возникновение истинного доверия зависит не только от «внешних обстоятельств», а и от внутреннего отношения человека к миру.

Такие предложения принято называть утопиями. Практичными считаются только реформы социального устройства, а работать могут исключительно социальные механизмы. Разве можно всерьез воспринять предположение, что характер СМИ изменится, если люди начнут жить в мире с бóльшим доверием — создавая это чувство у окружающих и проникаясь им сами? Гораздо легче принять, что массмедиа — особый институт в современном обществе, со своими специфическими законами функционирования. Не говоря уж о том, что нынешний характер СМИ выгоден многим игрокам социального поля, а на пути огромной выгоды трудно поставить препятствие.

Тем не менее хочется полагать, что баланс, предоставляемый обществу работой массмедиа, не вечен. Мы находимся на судне, которое остается на плаву, пока работают помпы. Не пора ли попробовать заделать течь?

АЛЕКСАНДР ОСЛОН

Новости на ужин

1. В XX веке миф о беспредельном могуществе человека стал доминирующим в западной цивилизации. Утвердилась новая рамка самоидентификации человека как вида: от «раба Божьего» к «царю природы». На месте изгнанных с ментального пьедестала богов воцарился позитивизм в маске науки и в платье информации. Позитивизм пообещал человеку объяснить мир, посулил непрерывный прогресс и внушил человеку, что тот способен овладеть природой. Было объявлено, что мир прост, познаваем и управляем, а человек велик, способен творить чудеса и (в пределе) всемогущ.

2. Позитивизм стал властью с помощью новостей — своего главного «оружия массового поражения». С появлением печатной машины и капитализма быстро выяснилось, что новости — это хороший товар. Но это еще вопрос: что стимулировало развитие капитализма — новости как средство формирования рынка или рынок как среда потребления новостей. Возник целый отряд «объективных и беспристрастных» репортеров реальности, взваливших на себя тяжкий крест миссии создания и распространения новостей, сделавших новости своей профессией. Новости превратились в доминирующий способ создания представлений о реальности, реальность стала одним из фрагментов потока новостей.

3. Новость должна быть свежей, в противном случае она уже не новость. Может показаться, что свежесть — это темпоральная характеристика, что свежая новость — информация типа «только что». На самом деле свежесть — это уникальность, которая может иметь разные формы, в частности, форму «только что». Отсюда известная максима: «Новость — это сенсация». Но есть много способов конструирования уникальности. Именно уровень уникальности новости выступает как главный жанровый критерий.

4. Тривиальный способ достижения уникальности — схватить самое последнее, пусть случайное, но происшедшее только что. Диктор говорит: «Мне в студию принесли срочное сообщение...» Такие «последние» новости должны доказывать свою темпоральную уникальность не только (и не столько) своим содержанием, сколько особым реквизитом соответствующей инсценировки. В конечном счете они создают у реципиента иллюзию присутствия «здесь и сейчас», делают его соучастником, вовлекают, захватывают. Отсюда «прямые включения» корреспондентов-охотников, возбужденная скороговорка ведущих, дорогостоящие спутниковые коммуникации для схватывания момента и т.д. И как результат: «Ты первый получил эту уникальную информацию!» А еще глубже, в подвале подтекста: «О обладатель уникальной информации! Здесь и сейчас ты сам уникален!»

5. Другие типы «эксклюзивных», «сенсационных», «полученных оттуда, где был только наш корреспондент» не обладают признаком «только что», но тем не менее обязательно уникальны — в иных смыслах. Так, важная разновидность новости несет в себе прикосновение к тайне, экскурс в закулисье, открытие неведомого. В этом случае реципиенту становится известным нечто *запредельное*, что возбуждает, щекочет нервы, выбивается из обыденного, поражает, изумляет.

6. В иных случаях уникальность создается через разоблачение, в котором предъявляются аргументы для снижения, девальвации, переоценки чего-то ценного. «Ты это ценил, а вот теперь убедись в своей ошибке!» Разоблачение чаще всего происходит в формате обличения и развенчания «персонажа — института — корпорации — теории — нации — страны — чего угодно», о чем следует думать «не-так-как-ты-думал».

Анна Павлова (REN TV)

7. Иллюзия уникальности может создаваться через предъявление действительно уникальной личности, кои редко встречаются. А новости — это фабрика с постоянно движущимся конвейером, не позволяющим остановиться и оглядеться. Поэтому новости суетливо выхватывают людей, оказавшихся по воле обстоятельств под рукой, и создают из них субституты личностей и героев. Их выводят и предъявляют на публичной сцене, чтобы завтра, убедившись в случайности и никчемности выбора, заменить на других. В круговерти слабо различимых лиц и фигур в новостях константами остаются не личности, а преимущественно те, кто с болезненным постоянством и особым умением сам создает поводы, чтобы светиться на публичной сцене.

8. Новости втягивают реципиента в процесс жадного поглощения новостей, пробуждают в нем новостной голод и сами же утоляют его. Так лукавый ресторатор дешево подает много соленой рыбы, чтобы получить прибыль на утоляющих жажду напитках. Новости загоняют в подсознание реципиента стереотип: «Ты должен это знать, ты не должен это пропустить», осознаваемый реципиентом как его «собственные» потребность и интерес, они формируют привычку к новостям и с регулярностью будильника преподносят себя как ключевое повседневное событие: «Ведь ты же этого хотел!» Само потребление новостей становится обыденным актом, частью ужина, чем-то вроде универсальной приправы и к мясу, и к рыбе, и к яичнице, и к чаю. Поэтому для реципиента, попавшего в спираль новостей, факт пропущенных новостей вызывает внутренний дискомфорт. Как и пропущенный ужин.

9. Новости сами решают, что рассказывать о реальности, а что не рассказывать. Все, что не представлено в новостях, как бы не существует. Реальность конструируется новостями вместе с иллюзией, что новости дают достоверную картину реальности. Новости расставляют приоритеты и объявляют, что следует считать важным, о чем следует волноваться. «Начнем с самых значительных из свежих новостей», — говорит диктор, давая понять реципиенту, что он-то знает, что самое важное из самого уникального. Новости сами производят отбор и сами назначают приоритеты. Реципиенту неизвестно, как новости решают, что главное и не главное, да и сам этот вопрос ему в голову не приходит. Ведь этот вопрос новости не ставят — значит, он не важен.

10. На самом деле новости только делают вид, будто различают, что важно и не важно. У них нет никаких критериев, кроме одного: новости реагируют на информационные поводы, под которыми они понимают нечто, требующее выезда корреспондента на место, где что-то случилось. Если некто упал с неисправного подъемного крана, то это повод. А вот если некто починил подъемный кран

Алексей Суханов (НТВ)

Фото М.Зильбера

и не упал, то это не повод. Если некто имеет сказать нечто умное, то это не повод. А вот если происходит мероприятие и некто говорит с трибуны нечто глупое, то это повод. Логика поводов трансформирует видение мира: различается только его витрина, а все, что в глубине, попадает в «слепое пятно» новостей. Реципиент видит мир через призму новостей, и у него тоже образуется «слепое пятно». Но он о нем не знает, так как новостей об этом нет — это не повод. Чтобы попасть в новости, надо создать повод. «Умные» люди давно знают и пользуются этим правилом: они вырабатывают у новостей условные рефлексы, как академик Павлов у подопытных собак.

11. В силу «правил хорошего тона» новости стараются избегать обвинений в навязывании определенной точки зрения и используют прием «с-одной-стороны-и-с-другой-стороны», создающий иллюзию объективности. Так происходит навязывание не ответов (это неприлично), а вопросов. Объявляя, что есть два мнения о ситуации — «белое» и «черное», — новости внедряют вопрос о «цвете» ситуации. Внедрение вопросов возводится в ранг добродетели: любой цивилизованный человек должен быть одержим поиском ответов на вопросы. Но все вопросы не охватить, поэтому список самых важных вопросов составляют сами новости. За пределами этого списка остаются многие вопросы, например вопрос о том, полезны или вредны новости реципиенту.

12. Новости фабрикуют доверие к себе. Они предъявляют хаос, ужас и ложь современного мира. А в подтексте, во встревоженной скороговорке диктора, в его искреннем взгляде — главный message: «Верь мне!» Осуждающие комментарии диктора вплетаются в ткань новостей, чтобы стало ясно, что диктор не имеет отношения к плохим новостям. «Мир, извините, таков». И реципиент, зная о мире только из новостей, видит его *таким*. Новости продуцируют недоверие миру, чтобы как следствие возникло зеркальное отражение — доверие к новостям. Именно поэтому хорошая новость — плохая новость. Однако есть еще одно, и весьма существенное, следствие: мир становится-таки хуже.

13. Следуя правилу «хорошая новость — плохая новость», новости конструируют смыслы. Тексты своих сообщений они незаметно переплетают и смыкают с подтекстами, в которых определяют мир как плохой через предъявление зла, хаоса лжи, безверия, скептицизма, войны, пороков, воровства и т.п. Так возникают простые объяснительные схемы-метафоры, с которых, как с типографских клише, отпечатываются «собственные» умозаключения реципиентов об устройстве мира. «Политика — это ложь», «настоящее — это хаос», «будущее — это тупик», «власть — это воровство», «люди — это зло», «жизнь — это война» и т.д. Схемы-метафоры проникают в ум реципиента и создают конфигура-

Марианна Максимовская (REN TV)

цию его картины мира, в соответствии с которой он выстраивает свою жизнь и свою биографию.

14. Новости конструируют фактоиды — факты, впервые возникшие не в реальности, а в новостях. Фактоиды присутствуют в новостях так, как будто они часть реальности. А реципиенты новостей думают и волнуются, любят и ненавидят слух, небылицу, симулякр. Вот диктор говорит: «Это произошло, но пока мы не получили подтверждение». И не получат, так как в реальности это не произошло. А в уме реципиента уже произошло.

15. Традиция находится в жестоком конфликте с современностью: привычное, неизменное, абсолютное отделено линией фронта от нового, динамичного, относительного. Новости обслуживают современность и навязывают современность через калейдоскоп картинок, превращающих реципиента в пилигрима, путешествующего по релятивному миру. В таком мире нет устойчивых смысловых систем, а есть только временные конвенции, что считать сегодня белым — черным, хорошим — плохим, добрым — злым. Вчера могло быть иначе, завтра может стать иначе. Новости возводят в абсолют временность, изменчивость, условность и эфемерность мира. Для реципиентов с традиционным мышлением релятивный мир невыносим, он им психофизиологически противопоказан. Но новости не признают существования другого — традиционного — менталитета. Так лекарство одних пациентов лечит, а других убивает.

16. Практически любая новость несет в себе апелляцию к истокам события. Поэтому новости ведут за собой не только в странствиях в пространстве, но и во времени. Они заставляют оценивать и переоценивать не только другие места, но и другие моменты. Новые интерпретации прошлого — это перекройка восприятия себя в настоящем. После каждого выпуска новостей реципиент рискует обнаружить себя иным. Кому-то это нравится, но есть многие, для кого ужин с новостями приводит к столь частым переключениям и драматическим разрывам с «я-вчерашним», что головокружение становится перманентным состоянием, а собственная биография — хаотичной и бессмысленной. Новости игнорируют таких реципиентов, они ими пренебрегают, не признают их существование.

17. «Почувствуйте разницу» между новостями и рекламой. Реклама никогда не скрывает своей цели, она с детской непосредственностью расхваливает, соблазняет, обещает или просто пытается обрадовать. Реклама всегда позитивна, она о самом лучшем, красивом, эффективном, надежном, быстром, дешевом и т.п. Реклама знает свое место и не претендует на уникальность: она, в отличие от новостей, не стареет и готова к многократным повторам. Реклама примитивна и прямодушна: она работает за деньги и говорит то, что надо рекламо-

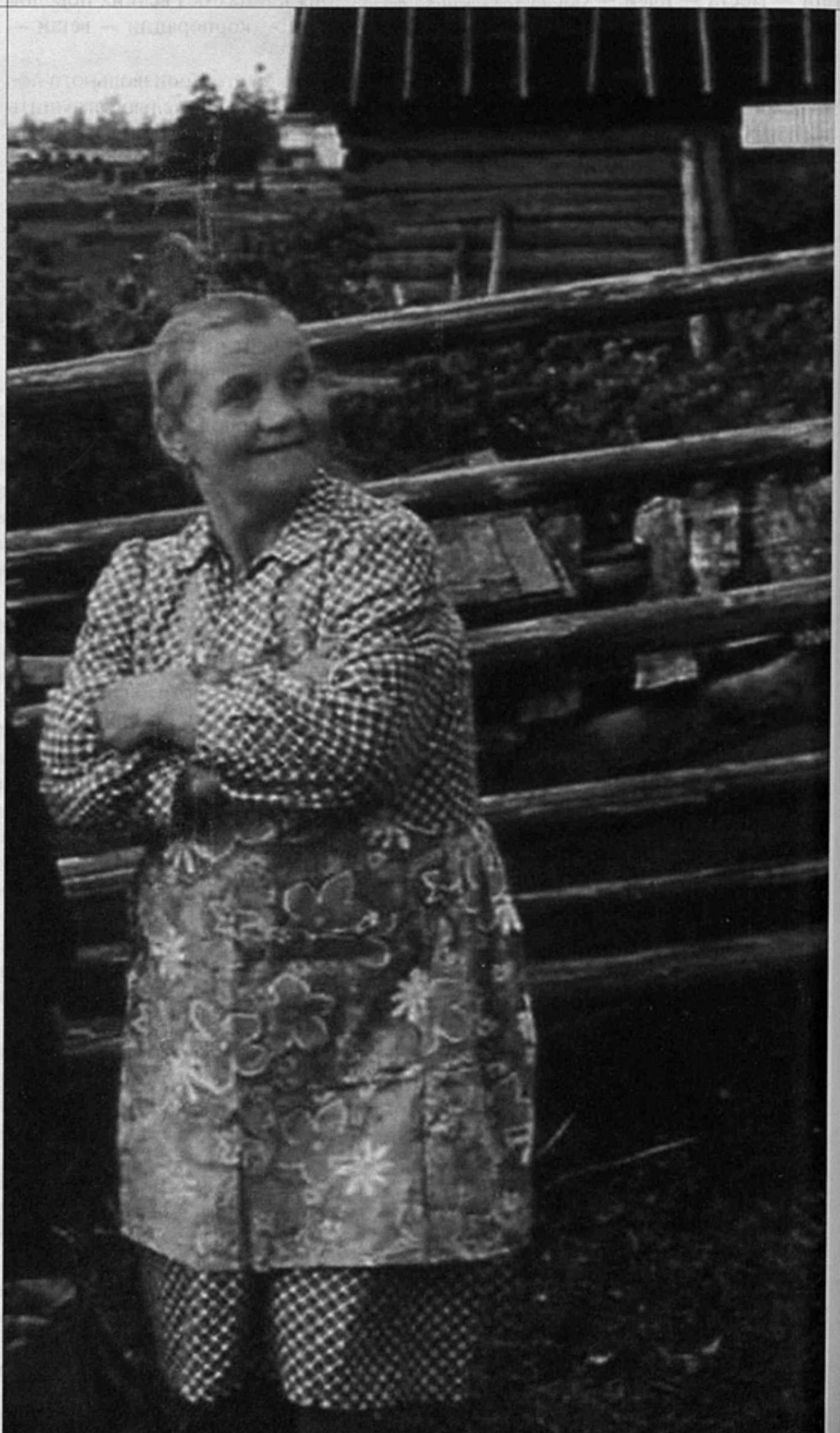
дателю. Новости всячески показывают, что они выше по интеллекту и далеки от низменного бизнеса. Дикторы с гримасой объявляют рекламные паузы. Но не случайно новости и реклама идут вперемешку. В сущности, новости и реклама — два диалекта одного языка. Если новости претендуют на речевую компетентность, то реклама довольствуется арго. Диалекты различны, но нацелены на одно: отлить волшебную пулю и проникнуть в мозг реципиента. Впрочем, часто различия едва заметны — все смешалось. Новости, пользуясь новыми поводами, предъявляют, то есть рекламируют старое: персонажи — корпорации — вещи — места — идеи — образы. Реклама же в своих клипах без всяких поводов рекламирует, то есть предъявляет новое: персонажи — корпорации — вещи — места — идеи — образы.

18. Новости и реклама — разновидности одного жанра произвольного показа мира. Отличие состоит в том, что реклама ставит своей целью заглушить тревогу реципиента, а новости, по сути, стараются тревогу усилить. Но интегральный критерий функционирования жанра один и тот же — размер аудитории реципиентов, ее охват. Охват выражается рейтингом, то есть числом реципиентов, воспринимающих новости или рекламу. Для рекламы рейтинг имеет ясный смысл в соответствии со схемой РППД: реципиенты — покупатели — продажи — деньги (из многих реципиентов получается много покупателей, которым много продается, и в результате получается много денег). Творцы новостей открещиваются от схемы РППД, но работают, исходя именно из рейтинга. Все творцы новостей с волнением следят за своими рейтингами: если рейтинг падает, то они хватаются за сердце и лихорадочно стремятся что-то предпринять и поправить, словно выпускают не новости, а рекламу. Есть версия, что зловредные творцы рекламы обратили в свою веру творцов новостей, потому что реклама якобы оплачивает новости. На самом деле это не так. На самом деле в основе современной фабрики новостей лежит та же схема РППД. И тут, и там — фетиш рейтинга. И тут, и там — заказчик. Но в рекламе — это явный рекламодатель, а в новостях — скрытый новостедатель.

19. Новости облучают реципиентов, и частые ужины с новостями могут вызывать у них ментальные мутации. Меньшинство реципиентов с крепкой ментальной системой остаются здоровыми, но большинство начинают постепенно испытывать болезненные дефициты. Здравый смысл, работоспособность, семейная жизнь, нервная система, комплекс полноценности, оптимизм — все это тает и рассыпается под воздействием чрезмерного потребления новостей. Более всех страдают (не осознавая это) творцы новостей, которым приходится по роду деятельности быть реципиентами новостей круглые сутки. Даже во сне они, скорее всего, видят новости. Из-за этого творцы новостей делают именно те новости, что мы сегодня имеем.

20. Многие привыкли к мысли о пользе новостей. Но следует все же привыкать также и к мысли о вреде новостей. В этом нет ничего необычного. Кто будет выступать против тезиса, что фрукты полезны? Но никто также не будет отрицать, что гнилые фрукты вредны.

Р Е П Е Р Т У А Р



«Бабуся»,
режиссер
Лидия Боброва

ЕЛЕНА СТИШОВА

Мы разучились нищим подавать

Текст о «Бабусе» был бы, наверное, совсем иным, если б мне не повезло попасть в зазор между двумя премьерами новой работы Лидии Бобровой. Первая — на «Кинотавре» — закончилась беспрецедентной обструкцией на пресс-конференции, вторая — международная премьера на МКФ в Карловых Варах — стала триумфом, с долгой овацией зрителей, стоя приветствовавших режиссера. Провал и триумф случились на временно́й дистанции буквально в две недели, в течение которых побитая каменьями в родном отечестве народная заступница стала обладательницей «Хрустального глобуса» за режиссуру, а также призов Экуменического жюри и Международного жюри киноклубов. Это только в Карловых Варах, не считая наград, полученных во Франции, в Марокко etc. — всего не упомнишь.

Два события, буквально догнавшие одно другое, — актуальнейший контекст «Бабуси», фильма, который представляет умирающую — или вымирающую? — на глазах традицию отечественного кино, а пожалуй, даже отечественной культуры.

«Бабуся»
Автор сценария и режиссер **Л.Боброва**
Оператор **В.Ревич**
Художник **П.Новиков**
Звукооператор **М.Беловолов**
В ролях: **Н.Шубина, О.Онищенко, А.Овсянникова, В.Кулаков, С.Ануфриев**
«Ленфильм», Министерство культуры РФ при участии 3B Production, CNC
Россия — Франция
2003

Когда-то, в мифологические застойные времена, я написала статью под названием «Фильмы смотрят нас». В группе фильмов, что я обозревала, лидировал «Белый Бим Черное ухо» — экранизированная С.Ростоцким повесть Г.Троепольского про злоключения симпатичного сеттера, а если точнее, про бессердечие и жестокость, про кризис гуманизма в од-

ной отдельно взятой стране, каковой уже невозможно было прикрыть толстым слоем риторики. Картина стала прокатным хитом, о ней много писали. Судьба Бима взволновала всю страну от мала до велика, и режиссеру даже пришлось дать интервью по этому поводу. Помню, с собакой было все в порядке, здорова и при хозяине, и у всех отлегло от сердца — ведь фильм кончался на трагической ноте и жить с мыслью о том, что бедняга Бим погиб страшной смертью по вине человека, было совершенно невыносимо.

Хотя я сама страстная собачница, мне и тогда казалось, что сентиментальничать по поводу бедного животного легче и — как бы это сказать поточнее — безответственнее, что ли, чем по поводу человека, попавшего в подобную ситуацию. О чем я честно написала, заслужив, естественно, недовольство автора.

Надо было случиться перестройке, чтобы мог состояться «Астенический синдром» с его шоковой и весьма непопулярной сценой на живодерне. Этот собачий эпизод был последней правдой о нас, о человеках, и кое в чем оказался прогностическим.

Теперь под бедных животных просят милостыню отморозки-алкаши. Милостыню под кого только не просят — и под кошек с котятами, и под грудничков, взятых во временное пользование, и под собственных детей. Этим летом в электричке я регулярно встречала женщину с дебильной девочкой. Женщина просила на лечение несчастного ребенка, и ей подавали. Когда в упор сталкиваешься с таким несчастьем, рука с подаянием всегда наготове. Даже если понимаешь, что не больному ребенку перепадут твои копейки, что женщина — вовсе не мать девочки, а профессиональная попрошайка, и ты хочешь не хочешь, а поддерживаешь преступный бизнес. Кстати, реже всего среди нищих попадаются старики и старухи — в бизнес их не берут. Это вам не собака, что ластится к сапогу живодера. Под «уходящую натуру» много не соберешь.

В гражданскую войну поэт написал: «Мы разучились нищим подавать...» [1], не заметив в романтическом восторге, что его эффектный ямб зафиксировал душевное одичание народа, начало его религиозного вырождения. Милостыня в православии всегда почиталась святой обязанностью. Нынешнее тотальное воцерковление, сулящее вроде бы возвращение к православным традициям, что-то не смягчает нравы. Душевная черствость и нравственная невменяемость, до которой мы докатились за десятки лет отпадения от Бога, — при нас. Деградация общинного мироощущения и запоздавший на пару исторических эпох процесс индивидуации породили жесточайший духовный кризис. И ведь мы из него не вышли! По мере того как жизнь образуется, этот не отрефлексированный кризис все глубже загоняется в глубины бессознательного. И лишь временами прорывается приступами коллективного ожесточения, неадекватного и вроде бы необъяснимого. Подобный феномен я как раз и наблюдала этим летом на «Кинотавре».

Обструкция, которую устроила кинопресса «Бабусе», не имела отношения к оскорбленным эстетическим чувствам тонких ценителей прекрасного, пусть оппоненты на том и настаивали. Раздражила, и до белого каления, сама бабуся, сам этот генотип с отметиной православной кротости, страстотерпства и непротивления. Классическая жертва одним своим постным видом портила настроение, педалировала неясное чувство вины и явно бередила что-то такое, что было задвинуто в самый дальний угол памяти. Потому-то в бесхитростной «Бабусе» так захотелось увидеть расчетливую авторскую провокацию и обвинить режиссера в манипулировании и недостойной попытке выжимания слез у публики приемами «ниже пояса».

Симптоматично, что похожий сюжет приключился и с предыдущим фильмом Бобровой «В той стране». Дома ему было отказано быть представленным в конкурсе Московского МКФ по причине непрофессионализма (!), а той же зимой фильм с успехом прошел на берлинском «Форуме», получив специальное упоминание жюри ФИПРЕССИ. После Берлинале картина с триумфом объехала крупнейшие кинофестивали мира.

[1] Имеется в виду стихотворение Николая Тихонова, написанное в 1921 году.

Как все это понимать? Или «та страна», где живет народ, из которого мы все вышли, как из «Шинели» Гоголя, так бесконечно далека от жителей мегаполиса, включая славную кинопрессу, что оборвалось и то последнее, что связывало нас в единое духовное пространство, когда еще был жив Шукшин, когда писали свои лучшие вещи Белов и Распутин? Или — еще хуже — мы уже и не помним, что они *были*, писали и снимали. Ни зова крови, ни чувства причастности, ни догадки о том, что эта песня и про тебя тоже. Вся русская литература свелась к Сорокину и Пелевину.

Многие, если не большинство, и за кино не считают, когда им показывают про народную жизнь, про глубинку, где сквернословят, дерутся и пьют, а по трезвости оказываются чудо-мастерами «золотые руки». Мы антропологически другие, красоты родных просторов нам по барабану, а герои — что тетки-страстотерпицы, что полупьяные мужики-иждивенцы, — все это так далеко ушедшая натура, такой отстой, что разве что ошалевший от супертехнологического кино Запад может оттянуться на таком экзотическом зрелище.

Я решительно отвергаю имеющую хождение подлую идею, будто Боброва снимает Россию для Запада, где именно такой хотят видеть «ту страну» — с балалайкой и гармошкой, с беспробудной пьянкой и смертоубийством по пьяному делу.

Лидия Боброва снимает про то, что знает и любит, — про российский север. Она нашла там свою Йокнапатофу и вряд ли когда-нибудь ей изменит, потому как по природе своей однолюбка.

Простота «Бабуси», ее немудреный нарратив, традиционные ценности и герои, а пуще всего послание этого фильма оказались для некоторых прямо-таки костью в горле. Простота была воспринята как ересь в прямом смысле слова, вне поэтического образа, маркированного именем Пастернака. Так что если цитировать знаменитое стихотворение, то самую незамыленную его строфу: «...она (простота. — *Е.С.*) всего нужнее людям, но *сложное* понятней им» (курсив мой. — *Е.С.*). В нашем киноконтексте догадка поэта обретает вполне конкретный смысл. «Бабуся» и «Матрица: Перезагрузка», «Бабуся» и «Догвиль» — такое рядоположение и комментировать не стоит. Впрочем, не скажите. После «Догвиля» мне пришла в голову безумная идея нового финала для «Бабуси». А может, не такая уж и безумная. Вместо того чтобы оставить одинокую старушку морозной ночью на поселковой улице, надо было резко поменять стиль, дать героине в руки «калашникова», а дальше — ее проход с автоматом по дворам своих обидчиков. Вот это был бы прикол!

Увы, Боброва — реалистка в законе, на такие стилевые кульбиты ни за что ее не подбить. Ее эстетика — это ее этика. Историю она рассказала самую что ни на есть житейскую и жалостную, и рассказала не на то надеясь, что публика слезами обольется, а скорее рассчитывая на молчаливое ее, публики, покаяние. Ведь история никому не нужной старушки — это сюжет и деревенский, и городской, всем хорошо знакомый, и откровения в нем нет. Едва ли не каждый через подобное проходил. А сколько таких старух мы перевидели в том же «Времечке». Так что мы имеем дело с узнаваемым, реальным, даже квазидокументальным сюжетом. Литературные эпизоды в фильме — клубная самодеятельность и народные гуляния — не в счет, не они движитель идеи, которой буквально опалена Боброва.

Чтобы понять эту режиссерскую опаленность, придется все-таки коротко пройтись по основным узлам фабулы.

Итак, бабуся растила внуков, давая возможность дочери с зятем работать и зарабатывать. Пришло время — перестройка, и баба Тася с подачи зятя продала свой просторный деревенский дом, а деньги поделила между внуками, сама же прилепилась к дочери и зятю, получившим квартирку в городе. Но слегла дочь, и тут началась бабушкина одиссея. Зять — вроде бы на время, погостить — сплавил тещу в деревню к ее младшей сестре Анне, и все бы хорошо, да та, гоняясь за сыном-алкоголиком, упала и сломала, конечно же, шейку бедра. Тут явилась, наконец, важная фигурантка сюжета дочь Анны Лиза — местная знаменитость, телеведущая аж в самой Белокаменной. Лиза положила мать в больницу и стала в темпе устраивать судьбу тетки. Примерно треть сюжета занимает деревенский

road-movie. Племянница с теткой объезжают бабусиных внуков и зятя, и каждый эпизод — как железом по стеклу.

Никто не хочет приютить бабусю, и у каждого свои резоны. Зять — тот просто в ярости. Только жить начал по-людски с молодой бабой, а ему старуху тещу подсовывают. Внучка хоть и расположилась привольно в собственном особняке и катается на агромадном джипе, места для бабы Таси тоже не нашла. Не стелить же ей в гостиной, где муж принимает нужных людей. В конце концов приютил бабусю бедолага младший внук, живущий с семьей на съемной квартире, потому как беженец. Дочка его, травмированная пережитой бомбежкой, потеряла дар речи.

Ночью, когда все улеглись, героиня — она за всю поездку и слова не проронила — встала, оделась, молвила правнучке: «Меня ангел позвал». И пошла куда глаза глядят, как говорится в русских сказках. А девочка вошла в спальню к родителям и сказала: «Она ушла». То есть речь к ней вернулась, читай — доброхотный поступок родителей спас ребенка. И отец, полубезумный от радости, чуть ли не босиком на снег выбежал, только бы вернуть бабусю. Но время — ночь, и не отзывается бабуся на призывы внука.

Даже в беглом пересказе можно ощутить в сюжете сказочные мотивы, больше того, мифологическую структуру, близкую православному мироощущению. Бедность объявляется добродетелью, богатство осуждается. И никаких полутонов, никаких компромиссов. «Блаженны нищие... ибо ваше есть Царствие Божие». И бабусю ангел вот-вот заберет — не зря же последний план изображает героиню, с потусторонней улыбкой глядящую в ночное звездное небо. Тут, похоже, поминается Кант с его звездным небом над нами и нравственным законом внутри нас. Но внутренняя цитата из философа, который уравнял божественный космос с космосом души человеческой, не дает катарсиса. Все проблемы остаются при нас.

В «Бабусе» нет конфессиональной подоплеки, зато есть православный дискурс. Наиболее отчетливо он проявляется в идее *жертвы* и *жертвенности*, закодированной в тексте картины. Начнем с облика самой героини. Непрофессиональная актриса Нина Шубина, выбранная из множества претенденток, портретирует святочную старушку. Невесомая, хочется сказать — неземная, с кроткими глазами Богородицы, баба Тася редко когда словечко молвит — все молчит и осеняет пространство синим своим взором. Ни о чем не просит, никого не осуждает, даже слезы украдкой, и той не проронит. Такую обидеть — взять грех на душу. (Правда, при этом надо обладать чувством греха, не каждому дано.)

Я так и не решила, намеренно ли режиссер освободила образ героини от всякой характерности, чтобы высветить в ее облике абрис жертвенного агнца, или она вынуждена была задать исполнительнице такой однотонный и монотонный, честно говоря, рисунок роли из-за того, что типажно подходящая Нина Шубина не смогла сыграть характер. Зато есть ответ Л.Бобровой на другой мой вопрос, косвенно проясняющий первый. На пресс-конференции в Сочи я спросила режиссера, считает ли она, что христианская жертвенность и исповедание православной этики способны разрешать драмы, подобные той, что постигла ее героиню. Она ответила утвердительно. Здесь я готова с ней спорить — не потому, что я против жертвенности и православной этики. Только я уверена, что жертва — дело совести каждого. Требовать от кого-то жертвы и ставить жертвенность на поток — как правило, это кончается большой кровью. Так что кристально ясный сюжет фильма на самом деле просто прогибается от противоречий, ибо, вольно или невольно, зацепляет незабытый опыт лжерелигии и лжекумиров. Хотя, я уверена, у автора и мысли не было универсализировать проблематику фильма, напротив, она хотела сделать предельно конкретную историю без намека на параболу. Про то, что даже в русской деревне понятие «близость близких» уже не существует. Но один лишь лик бабуси — не от мира сего — не позволяет отнестись к этой истории как исключительно мирской.

Послание фильма в переводе на язык родных осин звучит примерно так: пожертвуй своим комфортом и временем, реши проблему бездомной бабуси, ведь она так много для тебя сделала. А в ответ раздается: ну, растила, а кто ее об

этом просил? И теперь ущемлять себя, свою семью? Да никогда и ни за какие Божьи кары.

Боброва предлагает всем и каждому посмотреться в экран, как в зеркало, где ты непременно увидишь и себя со своими проблемами. Ведь и впрямь, чтобы спасти своего старика, продлить его жизнь, практически каждый из нас должен быть готов жертвовать. В стране нет медицинской инфраструктуры, созданной специально для старых людей, поэтому каждый лечит и спасает своих близких в меру своих возможностей, человеческих прежде всего.

Вот автора и опаляет «человеческий фактор». Вспомните Лизу — тележурналистку из Москвы. Она, между прочим, не только родная племянница бабуси, она — лицо Власти. Надо сказать, красивое лицо. А какая энергетика, какая хватка! Неудивительно, что такая в люди выбилась, да не в район и даже не в область подалась — в столице устроилась, по Америкам разъезжает, свою программу на ТВ ведет. Когда Лиза сажает за руль бывшего возлюбленного, который по сей день по ней сохнет, чтобы везти бабусю в город к родственникам, веришь в то, что такая женщина все устроит, как надо. На деле же оказывается, что, кроме морального пафоса, за Лизой ничего и нет. Она так же жестокосердна, как ее родственнички. Ведь, в конце концов, раз такое дело, племянница может забрать тетку к себе до материного возвращения из больницы. Но когда ее бывший предлагает ей этот вариант, она одаривает его таким взглядом... Словом, Лиза едва ли не хуже всех в этой истории. Другие просто вне морали. А из Лизы моральное превосходство над жалким человечеством так и прет. Но ее и след простыл, едва родственники сдали бабусю младшему внуку — единственному, кто ей обрадовался.

Наши снобы кривятся: мол, в фильме «мало искусства». Трудно себе представить, что Боброва заговорит на другом языке. Ведь материал реальности, которым она владеет, как никто другой, — это и есть язык. То, что она делает в кино, становится народным архивом, достоянием культуры. Используй Боброва иную эстетическую модель, предельно дистанцированную, суть ее послания не изменилась бы. Хотя, возможно, дистанция, отстранение убрали бы публицистический привкус, который местами уподобляет картину очерку на моральные темы, какими славилась «Литературка» в пору расцвета застоя. Только в те времена в газетах не обсуждали кризис православной этики, а жертвенность очень даже поощряли. На ней все и держалось. И называлось это героизмом.

...В России всегда сыщется нравственный гений, и не один, кто последнюю рубаху отдаст, последним куском хлеба поделится и руки подложит. Но ведь еще когда, в начале 70-х, Шукшин не выдержал и возопил: «Люди! Что с нами происходит?»

P.S. Коллеги-слависты из Америки, люди католических и протестантских традиций, прочитали «Бабусю» как актуальную житейскую историю и реальную социальную драму, адресованную прежде всего властям. И все допытывались, как же мы до сих пор не решили проблему ухода за стариками в масштабе страны. Идея жертвовать собой, своей карьерой, своим временем и личной свободой ради родной бабушки им, мягко говоря, не близка. Но это не помешало им заплакать над бабусей, пожалеть ее, а может быть, и ее близких. А то и всех нас. Ибо не ведаем, что творим.

Н.СИРИВЛЯ

Любить по-русски

Фильм «Старухи», ставший победителем Сочинского кинофестиваля, вызвал бурные дискуссии: русофобская это картина, ксенофобская или какая другая? Вопрос не праздный. И не потому, что дебютная лента Геннадия Сидорова сознательно разжигает межнациональную рознь — ни в коей мере! — а потому, что она касается тех крайне болезненных аспектов национального бытия, которыми и объясняется появление разного рода фобий.

На экране русская деревня, населенная одними старухами, если не считать деревенского дурачка, вечного дитяти, который так и не вырос. Все остальные дети, внуки этих старух выросли и разлетелись кто куда. Помогают не помогают — другой вопрос, но к здешней жизни, к ее воспроизводству отношения уже не имеют. Если и приезжают, то чаще всего на похороны, да и то с опозданием, как оперный бас — внук бабки Ани, почившей в начале картины. Этот комический толстяк в шортах-бермудах вываливается из армейского бэтээра (военный транспорт, продоставляемый от широты души в крайних — как этот — случаях, тут, похоже, единственный способ связи с цивилизацией), чтобы напиться на поминках до одури, спеть, веселя старух опернными ужимками: «Как во городе было во Казани», залезть вместе с дурачком в детский домик-гнездо на дереве и произнести, лежа между ветвей, длинный монолог Печорина (видно, здесь же и учил когда-то перед поступлением в театральный вуз), а затем уехать... Лишний человек — лишний в деревне, лишний в сюжете... Он нужен скорее как краска, как знак полного и окончательного отрыва преуспевшего в городах нового поколения от деревенской почвы.

Жизнь на земле — нескончаемый биологический цикл смертей и рождений. А здесь — бабки, давно вы-

«Старухи»

Автор сценария и режиссер **Г.Сидоров**
Оператор **А.Петрига**
Художник **В.Ярин**
Звукооператор **А.Худяков**
В ролях: **В.Березуцкая, Г.Смирнова, З.Норкина, Т.Климова, Б.Захарова, А.Любимова, Н.Корнилова и другие**
Региональный общественный фонд поддержки кино
при участии Министерства культуры РФ
Россия
2003

шедшие из детородного возраста, дурачок — вечный ребенок, залетный, приехавший-уехавший внук... Никакой репродуктивный процесс тут в принципе невозможен. Единственный в фильме крепкий и относительно нормальный русский мужик — майор из соседней части (Г.Сидоров), который по доброте и за стакан самогона помогает старухам, если надо, гроб сколотить, могилку выкопать или разнести прямой наводкой из танка какую-нибудь ветхую хибару, чтобы бабки могли запасти топливо на зиму. Но майор, во-первых, человек служивый и к земле отношения не имеет, а во-вторых, у него с семейной жизнью тоже проблемы: жену свою гулящую он периодически гоняет по окрестностям и бьет смертным боем, так что те же старухи и прячут ее, пока муженек не остынет. В общем, налицо типичная картина вымирания села, или, говоря по-научному, депопуляции: пять-семь лет, и в этой исконно русской деревне никого из местных жителей не останется.

И вот в один прекрасный день появляются тут «неместные». На расхристанные улицы запустевшей деревни въезжает телега, доверху груженная коврами, казанами, пиалами и обширным семейством таджикских беженцев (их играют узбекские актеры, но это не суть важно, короче — «нерусские»). Тут все, как положено: дед — уважаемый седой патриарх, работящий муж, вполне молодая жена, две дочки и еще третий ребенок — в пузе. На них прямо аршинными буквами написано, что плодиться и размножаться приезжие станут без устали. Они — другие. Говорят не по-нашему, купленную бревенчатую избу сразу завешивают от пола до потолка яркой пестротой своих восточных орнаментов, едят и пьют на полу, дед их молится пять раз в день на огороде, оглашая русские косогоры именем Аллаха... Эта семья — экзотическое, живое семя другой культуры, которая, пустив корни, способна, кажется, полностью вытеснить чахлую и вымирающую здешнюю флору.

Но не тут-то было! Беззубые, беспомощные старухи совершают умопомрачительный финт из области русской колониальной политики, после которого восточные люди с их тревожаще-чуждой витальностью становятся «нормальными», то есть полностью зависимыми подданными империи. Первым делом наши старухи чужаков... поджигают. Не сами, конечно. Просто посидели бабки на кухне, поточили лясы: мол, понаехали бусурманы! Расплодятся, спасу от них не будет. Сжечь их, и точка! Поговорили, отвели сердце, а дурачок, все слышавший, возьми канистру с бензином в руки да и подожги... Ночь, пожар, вопли, таджики выскакивают из горящего дома в нижнем белье, выносят детей, жалкие остатки скарба, старухи мечутся с ведрами, да чем поможешь? Все сгорело дотла: вещи, дом, в который вложили последние деньги, надежды начать новую жизнь... И вот теперь, когда разутые-раздетые, отчаявшиеся беженцы сидят жалкой кучкой на голой земле, они становятся своими. Теперь их можно пожалеть, полюбить всей душой, разобрать по домам, пригреть, поделиться последним...

Старика таджика берет к себе главная на деревне старуха самогонщица (ее играет единственная профессиональная актриса В.Березуцкая, и потому она способна совершать на экране внятные действия, двигающие сюжет; прочие бабки могут только сидеть, ходить и произносить в камеру колоритные монологи). Уложив погорельца на высокую кровать под перину, лукавая старуха «приводит себя в порядок» — наливает за пазуху полпузырька хранимых на случай духов — и лезет под бочок к гостю с весьма недвусмысленными намерениями. Ополоумевший дед с криком: «Шайтан! Шайтан!» — выскакивает из дома как угорелый. «Ничего, побегай, побегай... — коварно улыбается ему вслед старуха. — Прибежишь». Как в воду глядела, никуда старичок не делся. В следующем эпизоде она уже пьет с ним чай, сидя на полу по-восточному. Соседка пеняет: «Вот уже и чай гоняешь по-бусурмански!» «Завидуешь? Пошла вон! Мне обломилось, а тебе нет...» Да и какая разница, как чай пить: на ковре ли сидя иль за столом? Главное, что старик-то — вот он. Неприступный, почтенный восточный патриарх становится примаком у деревенской шинкарки. Засосала его русская почва.

Поразительно, с какой точностью воспроизводится в речах, реакциях и поступках этих старух та самая модель поведения, которая некогда позволила русским колонизировать гигантскую территорию от Черного моря до Тихого океа-

на. Все сводилось к тому, чтобы первым делом лишить инородцев независимости, национально-культурной самости, а потом их же — сломленных — и полюбить.

Да, так любить, как любит наша кровь,
Никто из вас давно не любит!
Забыли вы, что в мире есть любовь,
Которая и жжет, и губит!
(А.Блок «Скифы»)

И все это, заметьте, без всякой злобы и ненависти, без циничного расчета, на уровне инстинкта и потому — совершенно невинно. «Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет в тяжелых, нежных наших лапах?» — вопрошал тот же Блок. Нет, не виновны. Хотя что-что, а уж хребты ломать — русские мастера, что своим, что чужим, без разницы. Ведь переломанный чужой — уже свой, а свой — слишком гордый и независимый — первый кандидат на правеж; так уж повелось в нашей истории с незапамятных времен и по сей день.

Вот и в «Старухах» крепкому, нормальному, работящему таджикскому мужику, единственному, кто способен хоть как-то возродить жизнь в этой деревне, тоже слегка, так походя, надламывают хребет. Обиженный майор (которого таджик скрутил и осадил, когда тот пьяный гонялся за женой по деревне), приехав теперь по совершенно другому поводу — искать сбежавшего с оружием дезертира, — сознательно мужика «опускает». Намекнув солдатам, обыскивающим дома в деревне: «У «черных» пошерстите как следует», — он обрекает едва отстроенное гнездо беженцев на новое разорение, солдатики уж постарались от души. А возмущенному отцу семейства майор жестко бросает: «Хочешь тут жить, не вякай!» Право сильного...

Потом, конечно, следует хэппи энд. Жена таджика рожает мальчика. Все счастливы. Общее застолье. Танцы. И даже зажигается в деревне «лампочка Ильича» — начинает работать ветряной электрогенератор, собранный таджиком из подручного металлолома. Короче, дружба народов, «свет с Востока», «русиш, хинди, пхай, пхай!»...

Если о чем и говорит этот фильм, собранный, как тот генератор, из художественно разнородных кусков — из фрагментов почти документальных и игровых, соединенных грубоватыми швами, из условностей, проглядывающих и в самом безусловном материале (старухи тут, даром что натуральные, явно из разных областей — у них разный говор), из самодостаточных аттракционов вроде поэмы о посещении отцовской могилки, которую одна из бабок читает клюющим носами беженцам, или забористой матерщины, естественно сыплющейся из уст другой старухи, неповоротливой, как квашня, — то, конечно, не о ненависти к своим или чужим, а о том, что все неизменно. Что в русской жизни все в тех же пропорциях смешаны жестокость и нежность, неуважение к личности и иррациональная доброта, стихия саморазрушения и крепкий инстинкт выживания, причем не просто выживания, но воспроизводства некоей национально-имперской поведенческой матрицы, которая как генетический код определяет взаимодействие «наших» и «чужих». В столкновении этого российского социально-психологического генокода с восточной патриархальной витальностью в фильме побеждает все-таки первый. Это может нас утешать: мол, живы мы, и никуда мы не денемся. Может пугать: Господи, да неужто же неизбывно наше «скифское» варварство?! Но крайне редко в отечественном кино работу этого глубинного, иррационального поведенческого механизма можно увидеть с такой ясной и четкой наглядностью. Так что фильм «Старухи» смотрится как открытие. С чем автора и поздравляем.

ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Несостоявшееся трио

Два шофера перевозят на фуре компьютерную технику. Они едут по башкирским степям, потом останавливаются отдохнуть и подзаправиться. Крохотный перевалочный пункт, село. Здесь Алексей и Николай цепляют местную путану Марину (блестящий дебют в кино актрисы рязанского театра М.Звонаревой), одетую в ярко-красную мини-юбку и такого же цвета широкополую шляпу. Отдохнув и выпив водки, они втроем отправляются в путь. И тут на них нападают рэкетиры, человек семь, а то и десять. Два шофера и их дамочка лихо выхватывают пистолеты и вмиг расправляются с кучей огромных мужиков. Один из бандитов ухмыляется, глядя на путану: «А глаза-то у тебя ментовские». Выясняется, что три провинциальных сотрудника милиции отправились в путешествие по выжженным солнцем степным дорогам с целью найти и обезвредить банду, которая грабит и убивает водителей автофур. До конца фильма они успеют поучаствовать не в одной перестрелке, умудрятся влюбиться друг в друга (в «Трио» страсти не кипят, а прямо-таки бушуют), один из них даже погибнет. Ироничный, сентиментальный фильм с захватывающим сюжетом.

У этой картины есть, как минимум, пять очевидных плюсов.

Во-первых, «Трио» — качественный боевик, а это значит, что кассовый успех гарантирован.

Во-вторых, это весьма профессиональное во всех отношениях зрелище: крепкий сценарий А.Миндадзе, точная работа режиссера А.Прошкина, актеры-звезды М.Пореченков и А.Панин в главных ролях и замечательная дебютантка М.Звонарева.

В-третьих, фильм апеллирует не только к любителям интригующего сюжета, но и к той части зрительской аудитории, которая неравнодушна к форме произведения. «Трио» — это и отличная сюжетная интрига, и не менее красивое визуальное оформление.

В-четвертых, здесь (что редкость

«Трио»

Автор сценария **А.Миндадзе**
Режиссер **А.Прошкин**
Оператор **С.Астахов**
Художник **А.Матвейчук**
Композитор **В.Мартынов**
Звукооператор **Е.Тереховский**
В ролях: **А.Панин, М.Пореченков, М.Звонарева, И.Гордин и другие**
Киностудия «Телефильм» киноконцерна «Мосфильм», ЗАО «Централ Партнершип»
Россия
2002

в последние годы) отсутствует поэтизация криминала. Авторы не восхищаются «новыми русскими», не радуются тому, как лихо убивают друг друга российские мальчики. Напротив, всячески героизируются сотрудники милиции, они же главные действующие лица фильма. Люди в погонах показаны без ложного пафоса (что особенно радует), с юмором и, самое главное, без тупой идеализации. То бишь милиционер — самый обычный человек с массой недостатков. Но он готов и погибнуть, если того потребует профессиональный долг.

И наконец, в-пятых, продюсером ленты является одна из самых уважаемых отечественных кинокомпаний «Централ Партнершип». А значит, фильму обеспечен высококлассный промоушн, который как воздух необходим для успешной прокатной судьбы. В нашем нынешнем кинопроизводстве профессионализм продюсера важен не меньше, а, может быть, и больше, чем профессионализм создателей ленты.

Однако все эти пять отличий отличиями в собственном смысле слова не являются. Это всего лишь признаки того, что фильм как некий продукт состоялся. И продукт этот средний, хотя в данном случае создатели картины именно на такой результат и ориентировались. Подобное произведение в мире литературы называют увлекательным чтивом, не более того. В связи с этим напрягать интеллект, размышляя о «Трио», не требуется. Что радует. Долгое время российское кино черной завистью завидовало Голливуду, которому за пару месяцев удавалось отснять нечто подобное, без затей, а зритель, глядя на экран, получал настоящую релаксацию. Теперь вот и мы достигли подобного результата. Релаксируем, одним словом.

Актеры, как и положено в киночтиве, играют хорошо. Но, опять-таки, не более того. Даже А.Панин явно «не блещет», но и «не меркнет» после былых актерских заслуг. Исключение составляет, пожалуй, лишь молодая актриса М.Звонарева. Она просто яко звезда светит и даже греет. Яркая, экстравагантная, красивая, она держит на себе внимание на протяжении всего фильма, в то время как М.Пореченков, например, довольно скоро утомляет своей джеймсбондовской выправкой в стиле а-ля рюс. Но, с другой-то стороны, что красавице Звонаревой делать как не кричать о своей персоне во весь голос (во весь талант, то бишь). Ей просто-таки необходимо, чтобы ее заметили. Вот она и «кричит». Что придает «Трио» некоторую нотку острой, как паприка, оригинальности.

Оператор С.Астахов тоже отработал на совесть — снял настоящее кино, с длинными видовыми планами, с красивыми охристыми перспективами башкирских степей, набитых колючками и пылью. Да и людей камера «держит» правильно, точно так, чтобы, не дай бог, не случилось какого-либо «убитого» кадра.

Говорить о проколах вряд ли приходится, в таких фильмах проколов не ищут. Голливудоподобные боевики «съедают» все недостатки, «гасят» их своей непритязательностью, своей обыкновенностью и художественной усредненностью. Вот, казалось бы, предпоследняя сцена, где любовный треугольник вдруг превращается в любовную путаницу — выясняется, что Марина любит вовсе не плейбоя Гаркушу, хотя и спала с ним «по долгу службы», а сурового, немногословного Николая, тот же, в свою очередь, любит жену, — должна вызвать замешательство у зрителя. Слишком внезапно обрушивается на него весь этот ворох чувств. Но, ейбогу, подобное несостоявшееся «трио» как-то даже и захватывающе, небанально смотрится. Нет дешевой мелодрамы, зато есть намек на иронию. А трагический финал у степного озера, где под ангельскую мелодию bel canto замечтавшиеся герои становятся мишенью притаившихся в камышах бандитов, и вовсе снимает значимость любовных коллизий. На черном фоне закадровый голос Марины сообщает, что Гаркуша погиб в бою, Николай с трудом оправился после тяжелого ранения, а сама Марина вышла замуж через Интернет за итальянского полицейского и живет теперь в городе Сорренто.

Так вот заканчивается этот усредненный и честный (как и его герои, то есть они, может, и яркие, но уникальность свою по ходу дела особо не проявляют: колесят по дорогам, ловят бандитов, заняты общим делом и как-то между этим самым делом страдают потихоньку), крепкий и ординарный фильм. И хочется пожелать нашим встающим на ноги продюсерам найти на широких просторах отчизны какого-нибудь Алана Паркера и сделать что-то вроде «Сердца Ангела». Очень хочется для разнообразия не просто приятного качества, а высочайшего голливудского профессионализма.

Н.СИРИВЛЯ

Поколение проигравших

Дипломный фильм А.Мурадова (выпускника мастерской А.Германа и С.Кармалиты) «Змей» стал одним из заметных событий фестивального сезона 2001 года (Сочи, Венеция, Котбус, Торонто, Лондон и т.д.) как кино, с почти конъюнктурной точностью вписывающееся в систему ожиданий продвинутого международного зрителя. Немытая Россия, проблема смертной казни, папа-палач, вынужденный тянуть лямку в исправительном учреждении, чтобы собрать деньги на операцию для больного сына, реальный ребенок-инвалид на экране... Тут было все, что позволяет гражданам благополучных демократий облиться горячими слезами жалости и, испытав катарсис, почувствовать себя лучше.

Новая лента Мурадова «Правда о щелпах» ни в какую такую систему актуальных ожиданий не вписывается. Фестивальная судьба ей, боюсь, не светит, прокатная — тоже. Ну кого, скажите, могут заставить рыдать и плакать бесцельные блуждания по городу трех бывших одноклассников, которые к сорока с лишним годам так и не разобрались с травмами и конфликтами своего пионерского детства? Кому интересны их одиночество, неудачные браки, потерявшиеся друзья, их колоритное пьянство, непредсказуемые всплески эмоций, седые виски и морщины?.. Разве что самому режиссеру, которого (как показала вторая его работа) занимают не столько «гуманитарно значимые проблемы», сколько сама стихия жизни и то, что эта жизнь делает с человеком (на физиологическом, так сказать, уровне).

Единственная аналогия, приходящая на ум, — документальный фильм В.Косаковского «Среда», где в череде разнородных персонажей, родившихся в один день с режиссером и более или менее благополучно достигших почти сорокалетнего воз-

«Правда о щелпах»

Авторы сценария **Л.Порохня, А.Мурадов**

Режиссер **А.Мурадов**

Оператор **Р.Филатов**

Художники **Е.Потамошнев, В.Лукинов**

Композитор **А.Пантыкин**

Звукооператор **Н.Шестакова**

В ролях: **К.Тукаев, А.Шлямин, Л.Окунев**

ПиЭФ («Ленфильм») при участи Министерства культуры РФ

Россия

2003

раста, отчетливо выявлялась работа житейской среды над человеческим организмом. Однако Мурадов, в отличие от Косаковского, снимает игровое кино с придуманными героями и сочиненным сюжетом. И сюжет, пожалуй, самое уязвимое место в этой картине.

Жили себе мальчишки-одноклассники, взахлеб дружили, сидели ночами на кухнях, пели «Последний троллейбус» Окуджавы и увлекались какими-то загадочными щелпами (если верить Интернету, «щелпа» в переводе с татарского – лесная нечисть типа лешего или кикиморы). Один из них — Сашка увлекся настолько всерьез, что даже книжку о щелпах хотел написать. Однажды, когда ребята отправились в темный лес на ловлю этих неведомых тварей, номенклатурный сынок Андрюша Сперанский возьми да и подшути неудачно над Сашкой: в палатке среди ночи он врубил импортную игрушку — «мешочек со смехом». От потустороннего этого смеха Сашка резко слетел с катушек и оказался в психушке, а Андрюша натравил всю дружескую компанию на единственного свидетеля и соучастника нехорошей проделки — Даню Орлова. Даня вынужден был перейти в другую школу и прожить жизнь с подмоченной репутацией, что, впрочем, не помешало ему стать кем-то вроде местного олигарха.

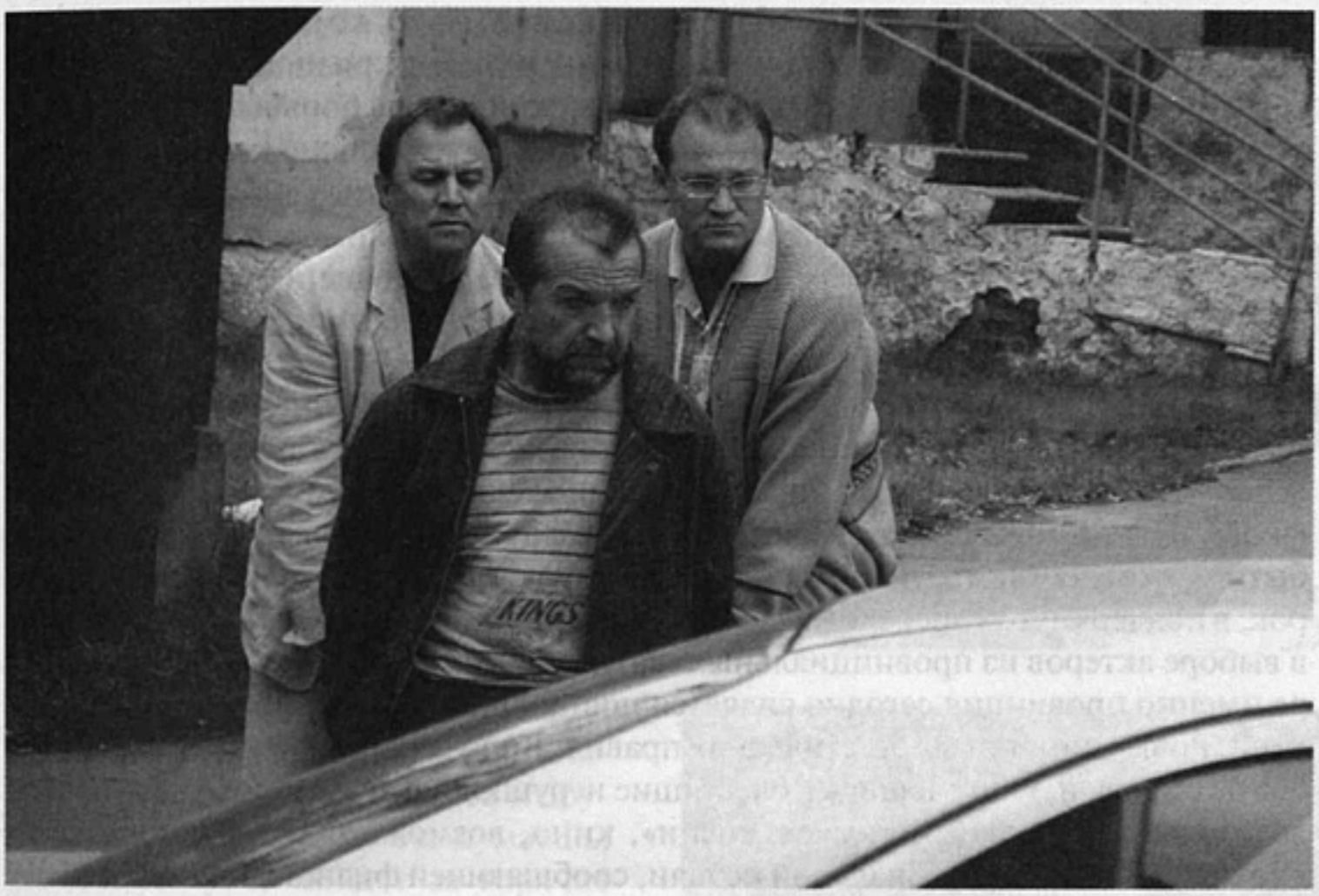
Прошли годы. И вот Даня, уже смертельно больной, затевает с былыми друзьями странную игру. Он приглашает Андрюшу (К.Тукаев) и его ближайших приятелей — Толика Фельдмана (А.Шлямин) и Серегу по кличке Зема (Л.Окунев) — на похороны какой-то совершенно посторонней старушки, затем на поминки, организованные на территории гигантского Даниного предприятия, издевательски подносит им через охранников ящик водки... Друзья, особенно Сперанский, бесятся и негодуют; не понимая намерений закадрового кукловода, они весь день безуспешно пытаются добраться до Орлова, а между делом выпивают, навещают приятелей, брошенных жен и забытых друзей. Они все глубже погружаются в прошлое, глушат водкой мучительное ощущение преданной юности и несостоявшейся жизни, а к ночи наконец попадают в Данин свежеотстроенный особняк, выясняют там, «как все было на самом деле», и отправляются к несчастному Сашке, который трудится кочегаром в какой-то инфернальной котельной, где в своем подлинном или мнимом безумии находит самое надежное убежище от мучительной невнятности бытия.

Конечно же, бойскаутская история со «смехом в мешочке», щелпами и незаслуженной травлей Дани Орлова яйца выеденного не стоит. Если за двадцать с лишним лет люди так и не выросли из «коротких штанишек» тех давних проблем, значит, они застряли на стадии столь глубокого инфантилизма, что воспринимать их драмы всерьез как-то не получается. Однако весь этот разочаровывающий сюжетный пасьянс складывается в конце, когда фильм, в сущности, уже состоялся. И то, что в нем есть — печальное, расходящееся кругами и охватывающее все новых персонажей ощущение жизни как игры, в которой не проиграть невозможно, — остается. Этого не отнимешь. Эта тема – почти музыкальная, которую, выкладываясь на всю катушку, вдохновенно импровизируя и полностью погружаясь в предлагаемые обстоятельства, ведет троица основных исполнителей (актеры Камиль Тукаев из Воронежа и Алексей Шлямин с Леонидом Окуневым из Тюмени получили на «Кинотавре» приз за лучшее исполнение мужской роли), а также множество второстепенных персонажей.

В их существовании на экране есть лишь две несомненные константы – детство и смерть. В тот день, который герои проживают на наших глазах, они дружно впадают в детство: штурмуют заборы, дурачатся, шутят, ползают на карачках, соперничают, сводят мальчишеские счеты... Смерть тоже все время рядом: фильм начинается с гротескных похорон и поминок, затем герои, шляясь по территории какой-то гигантской «сталкеровской» промзоны, натурально попадают под пули бдительной бабки-охранницы. В эпизоде посещения Сперанским Лены — одной из бывших жен Толика, которая трудится в онкологическом отделении местной больницы, — смертью буквально наполнен воздух мрачного бункера, где Лена истерически упрекает друзей, бросивших ее после рождения мертвого ребенка и с больной матерью на руках. Смерть становится предметом рискованной пьяной игры, когда Сперанский «выводит на расстрел» (по просьбе самого «клиента») жирного «кровососа» и нуво-

риша Игоря, построившего себе трехэтажный особняк на свалке. И совсем уже близко смерть подступает на квартире у друга Бореньки — наркомана и держателя сквота, где истерически пытается утопиться, затем повеситься юный Борин сожитель и впадает в кому обнаженная девушка, которую Фельдман со Сперанским чудом спасают, на себе доволочив до больницы. Смертельно болен в фильме и сам Орлов-кукловод...

В общем, детство тут — единственный (и почти исчерпанный) источник сил для продолжения жизни, а конец пути уже виден — рукой подать. Что в настоящем? Работа, карьера, деньги? Что ж, Толик — хороший врач, Даня Орлов —



«Правда о щелпах»

богатей, но они отнюдь не выглядят счастливее, чем неудачливый научный работник Сперанский или ночующий на лавочке бомжик Зема, находящийся в бессрочном отпуске... Женщины? Женщины в фильме есть, но они в большинстве своем так породисто красивы, так независимы и безумно несчастны, что только дразнят воображение, однако приручению не поддаются. На этом поле тоже выиграть невозможно.

Что остается? Ночной клуб под названием «Пельменная», где ежевечерне собирается «команда проигравших»: менты и бандиты, профессора и охранники, «новые русские» и бомжи, интеллигенты и работяги... Здесь нет соперничества, социальных разделений, агрессивной борьбы за место под солнцем. Все равны, все приходят сюда, чтобы в парах алкоголя и клубах сигаретного дыма, в пьяной нежности дружеских объятий и рискованных откровений растворилась, истаяла неотступная, нудящая боль бытия. «По-моему, здесь собрались все отбросы моей молодости», — говорит Фельдман, переступая порог «Пельменной». «Почему собрались? — возражает Зема. — Они всегда тут...»

Длинный, десятиминутный эпизод в «Пельменной», снятый в полузабытых традициях неореализма, построен на мастерском сцеплении микроэпизодов и неожиданных сменах интонации: от чернушного гротеска до пронзительной лирики. Здесь Земочка успевает загипнотизировать напившегося до белых чертей некоего Семена Семеныча, который после сотворенного Земой крестного знамения падает навзничь вместе со стулом и тут же засыпает с вилкой в руке. Сперанский «приглашает на казнь» Игоря и, размахивая пистолетом, позаимствованным у милицейского полковника, мирно прикорнувшего на плече местного мафиози, выводит на расстрел гигантского толстяка, который, не в силах стоять, укладывается на кучу мусора со словами: «Стреляй, все равно попадешь, я толстый». Не справившись с предохранителем, Сперанский случайно палит в бочку с водой, попадает в лапы тут же налетевшей милиции, но оказывается отпущен по записке того самого мафиози, вы-

несенной официантом: «Толстого доставить по адресу, а второго отпустить, он какой-то там друг Дани Орлова». А донжуан Толик тем временем умудряется влюбиться в прекрасную Софью (она регулярно приходит в эту клоаку в поисках пьющего папы-профессора) и красиво пригласить ее на танец под ностальгическую мелодию из фильма «Семнадцать мгновений весны». «Я прошу, хоть не надолго, боль моя, ты покинь меня...» — рыдает раздолбанное пианино, но Софья прерывает танец, перехватив полный боли взгляд очередной, находящейся тут же, бывшей Толиковой жены, и гордо покидает «Пельменную»...

В этой сцене общая тема «проигранной жизни», житейского поражения, в котором тем не менее каждый обретает свое лицо — то, которого заслуживает, — звучит уже tutti. Это и есть момент истины, момент кризисного зависания в середине жизненного пути, когда биологический ресурс борьбы, соперничества, самоутверждения и насилия в жизни мужчины исчерпан, смысл существования ускользает, как те загадочные мистические щелпы, «облика не имеющие», и остается просто жить дальше, избавившись от химер, проникнувшись неизбывным чувством неуверенности и вины, но и ощущением единства всех со всеми, а также естественной готовностью не подтолкнуть, а поддержать падающего...

Фильм «Правда о щелпах» с его пристальным вниманием к неказистому бытию маргиналов и неудачников может показаться глубоко архаичным, как бы возвращающим нас к началу 90-х, к времени «Счастливых дней» А.Балабанова, фильмов типа «Ленинград. Ноябрь» А.Шмидта и О.Морозова и т.п. Но, может быть, в этом демонстративном отказе от гламура и дежурных бандитских разборок, в подчеркнутой сосредоточенности на провинциальных фактурах и нравах, в выборе актеров из провинциальных театров таятся семена будущего? На театре именно провинция сегодня является поставщиком новых драматургических идей, новых лиц, новых эстетических правил. Впрочем, все новое — хорошо забытое старое, и, наигравшись в блестящие игрушки, упившись созерцанием победительно-брутальных «хозяев жизни», кино, возможно, вновь затоскует по неотменимой экзистенциальной печали, сообщающей физиономиям людей человеческие черты. Завороженность неповторимостью лиц, проступающих из-под навязанных социальных масок, фиксация деталей и сумеречных подробностей быта, из которых соткана прихотливая ткань существования, нежность пополам с абсурдом и мужественная «промытость» зрения — все это черты виртуозного германовского реализма, некогда сильно повлиявшего на режиссеров первого выпуска его студии ПиЭФ. Возможно, эта традиция и по сию пору не исчерпала себя, и готовность *видеть* то, что обычно оказывается на периферии коллективного зрения, принесет свои плоды и на новом витке развития нашего кинематографа.

«И трудно поверить, что жизнь коротка...»

Изя Гольдштейн был в Киеве больше чем документалист. И даже больше чем еврей.

Изя Гольдштейн был достопримечательностью Киева. Его персонажем. Фигурой.

Я помню его с 1960 года, когда по семейным обстоятельствам стала часто появляться на Украинской студии документальных фильмов. Изю было слышно во всех уголках студии. Тихо он не разговаривал.

Помню, на творческой конференции другой еврей — маленький и торжественный Лазарь Френкель сказал с трибуны свое золотое слово и пошел к выходу. Изя просто хватал его за полы пиджака и кричал: «Лазарь! Давай же послушаем, что и другие люди скажут! Или ты думаешь, что дальше речь пойдет за горячие пирожки?!»

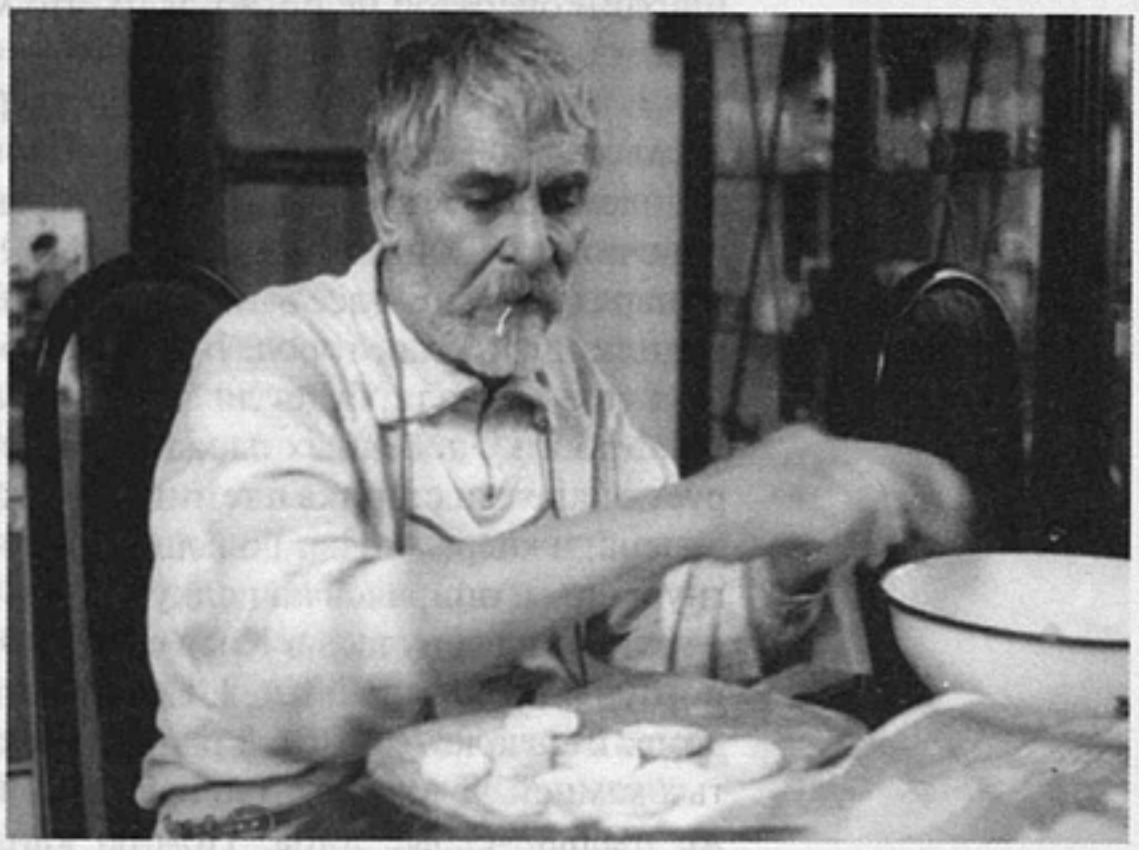
Изя, оператор, режиссер, сценарист, был острослов и хулиган. И сейчас, когда ему за восемьдесят, в картине режиссера Виктора Оленде-ра «Пассажиры из прошлого столетия», когда он уже идет с трудом и с палочкой, полусогнувшись, когда у него большая лысина и редкие седые волосы, хулиганское его нутро время от времени обозначается. Речи его, как прежде, крепки.

«Это брехня, что Довженко был националист. Сталин и Берия нависали над ним: хороший художник, но плохо, что националист. А теперь новые попытки выкрестить Довженко в националисты. Херы вы. Он бы руки вам не подал. В нем не было этой грязи — ставить свою нацию выше других...»

«О, мерседесовская шпана приехала...»

Фильм «Пассажиры из прошлого столетия» — то ли Изя на фоне Киева, то ли Киев на фоне Изи. Это портрет человека как летопись столетия.

Изя рассказывает о времени и о себе. «На Малой Житомирской, где



«Пассажиры из прошлого столетия»
Автор сценария и режиссер **В.Олендер**
Оператор **А.Солопай**
Композитор **В.Храпачев**
Министерство культуры Украины,
Национальная кинематека Украины («Киевнаучфильм»)
Украина
2002

«Вечный крест»
Автор сценария **С.Тримбач**
Режиссер **Ю.Терещенко**
Оператор **А.Химич**
Композитор **В.Губа**
Национальная кинематека Украины («Киевнаучфильм»)
Украина
2002

были центральные бани и номера, в них водили блядей, я родился и рос. Малая Житомирская спускалась на площадь, которая сначала называлась Думской, потом Октябрьской революции, потом Советской, потом Калинина (это и я помню. — *Л.Д.*), теперь Независимости. Тут стоял памятник Столыпину, потом Марксу, потом Ленину, но и его убрали. Выходит, — говорит Изя, — это место для памятников гиблое».

Первые воспоминания — конец гражданской войны и нэп. «Пацаны целый день стояли в очереди за хлебом, а потом продавали с наценкой и шли в кино. По четыре часа не выходили из кинотеатров». Олендер находит редкую хронику быта и обычаев нэпа. Тут и характерная толпа, и пролетки, и самовары, и крепкие ломовые лошади, и вывески на все вкусы. И песенки: «И у меня есть тоже патефончик, только я его не завожу», «Моя Марусечка, а жить так хочется...»

После ВГИКа («сказочное время») Изя пришел на Киевскую киностудию. «Какие люди тогда работали! Довженко, Кавалеридзе, Демуцкий, Екельчик! Какие снимали шедевры!» Виктор Олендер цитирует эпизод похорон батьки Боженко из «Щорса», которого снимал тогда Довженко. По краю экрана — хлопцы несут батьку на носилках посреди поля, задымленного войной, а он произносит: «Извините великодушно, что я лежу, поховайте мене коло Пушкина в Житомире и заспивайте «Заповит» Шевченка...»

«На войну меня жена не отпускала: у меня бронь. Но я выписал командировку и уехал. Думал, правда, на пару месяцев, но ошибся. Многие тогда ошиблись. Снимали события, факты, а потом из многих материалов, моих и других военных операторов, Довженко сделал эпическую картину «Битва за нашу Советскую Украину». Как он сострадал своему народу, как гордился подвигами его героев! В полк мы, операторы, приезжали обязательно по двое. Если один погибнет. Пятьдесят два оператора погибли во время войны. А в Сталинграде ни один оператор не погиб, и то, что мы сняли (нас было пятнадцать), обошло потом весь мир».

В начале 44-го Изя Гольдштейн вернулся с фронта и пришел уже на Украинскую студию документальных фильмов. Он снимал разрушенный Киев, колонны пленных немцев: «Двадцать пять тысяч матерых лбов. Они шли, а за ними поливочные машины смывали их следы». Снимал счастливые лица в день победного парада. «Немцы все вытоптали, а киевляне совершили чудо — за полгода возродили и оживили город. В День Победы весь город вышел на демонстрацию, хотя еще не знали, будет ли она. Киев отмечал День Победы в День Победы».

Хронику победных парадов в Киеве и в Москве режиссер Олендер монтирует с кадрами старика в темных очках, который продает на улице Киева боевые ордена, и кадрами Изи Гольдштейна, который сидит на остановке автобуса, согнувшись и опираясь на палку.

Я тоже вернулась в Киев с мамой из эвакуации в начале 44-го года. Я тоже помню разрушенный Киев. На Крещатике с одной стороны осталось только два дома. В начале — крытый рынок и в конце — почтамт. Остальное — груды битых камней. Я тоже помню пленных. Помню их пыльно-серые шинели и такие же пыльно-серые лица. Помню кандальный, обреченный звук их ботинок. И помню непередаваемое ликование киевлян в День Победы.

Изя рассказывает о Студии документальных фильмов: «Коллектив у нас был дружный и молодой. В каждом кинотеатре шла наша хроника. Люди видели, как восстанавливалась страна. Был, конечно, крен в официоз, мы называли его «банкетное кино». Я делал и брехливое кино, но никто меня не заставлял. Мне льстило, что я снимал важные события. Много я видел несправедливого, но не снял и не восстал. Но были на студии и замечательные фильмы. И мне кое-что удалось. А в конце 80-х появилась новая власть. Они вначале были такие хорошие, чем их потом опоили? Начались споры, борьба за власть. Они просто перелицевали партийные лозунги. Хотели, чтобы была и Богу свечка, и черту спичка. Демократы красно-желто-голубые сами отбросили рабочих: «Их участь — колбаса, а наша — замученные очи Мазепы и Петлюры». Очень скоро они спаршивились, разграбили страну, миллионы людей ушли из жизни, и голоса в поддержку РУХа стали все реже. И моя карьера кинематографиста кончилась. Кино умерло не своей смертью. Его убили. С 92-го года государство прекратило финансировать кино».

Рассказ Гольдштейна сопровождается могучей хроникой бесчисленных митингов разных мастей, сборищ в парламенте и на улицах с лозунгами, призывами, оскорблениями и драками. И фоном звучит насмешливая песенка с шелестящим припевом: «Что ты, что ты, что ты, что ты...»

Последние кадры — митинги кинематографистов. Здесь весь цвет украинского кино: Михаил Беликов, Юрий Ильенко, Борис Савченко и многие другие. Режиссер Олендер: «Кино объявлен геноцид. Нас выбросили на панель. В самом большом павильоне нашей студии теперь продают презервативы». Документалист Коваль: «Мы не сняли в 33-м году голод на Украине, и теперь нам не дают пленку, чтобы снимать голод. Кино опять соответствует линии властей».

А после громких митингов — тишина. Сидит на остановке автобуса Изя Гольдштейн, и звучат за кадром слова, можно сказать, молитва украинского документалиста, который и сам — летопись времени. «Это только молодым кажется, что старикам не хочется жить. Но мне не хочется жить, когда я вижу мальчика в камуфляже в инвалидной коляске, просящего милостыню. У меня есть кусок хлеба, а у него нет. Боже, сделай так, чтобы этот калека мог жить, чтобы сотрудница студии со стажем сорок пять лет не голодала, чтобы сценарист не искал пропитание в помойке, чтобы старая учительница не жила в подъезде, потому что ее квартиру забрали ученики, чтобы власти отдали украденные деньги».

Вот каков украинский еврей Изя Гольдштейн.

И через весь масштабный фильм режиссера Олендера проходит щемящее личное Изи Гольдштейна — воспоминания о жене Сонечке.

«Кого я только в своей жизни не снимал. А человека, которого любил больше всех на свете, ни разу не снял, чучело. Мы познакомились перед войной. Она шла по коридору, и я подумал: «Какая девушка!» А она, наверное, подумала: «Какой мужчина!» Так мы и прожили более шестидесяти лет. У нас не было детей, и когда приходили дети знакомых, она с ними играла. Мы всегда кормили голубей на балконе, и в день, когда ее не стало, голуби исчезли. Сонечка! Я глубоко скорблю, что не я первый ушел. Сегодня годовщина. Бутылка у меня всегда в запасе. Поминать тебя сегодня больше не с кем. Но там, наверху, все пропечатано... Когда мне было сорок лет, я снимал фильм «После шестидесяти». Тогда меня потрясло, как похожи старики на беззащитных детей. Они напомнили мне пассажиров, которые не вышли на своей станции, а может появиться строгий контролер. Сегодня уже и я матерый заяц в поезде. Но там, наверху, все пропечатано... А недавно наши голуби вернулись. Боже, у меня есть и личная просьба: скажи, почему наши голуби вернулись?»

Они вернулись, дорогой Израиль Цалевич, чтобы вы не были одиноки. Чтобы была надежда. И в стране, и в кино. Вот же снял Виктор Олендер крупный и крепкий фильм о человеке и времени, о двадцатом столетии, таком тяжелом и таком высоком. И не случайно фильм Виктора Олендера назван не «Пассажир», а «Пассажиры из прошлого столетия». Он о всех тех, кто «устоял в сей жизни трудной» и кому «трубы не страшен судной звук безнадежный и нагой».

Я всегда считала главным фильмом замечательной украинской школы поэтического кино 60-х не нарядную драму «Тени забытых предков», а отчаянную драму «Каменный крест». В основе ее тоже литературная классика — рассказ Василя Стефаника, и место действия — тоже Западная Украина, начало XX века. Герои фильма — крестьяне, которые живут на земле жесткой и неродящей, как камень. Она молчаливо и равнодушно выжимает из крестьян все силы и все соки, всю жизнь. И потому здесь царит такой же «каменный» закон: когда ловят вора, его убивают. Убивают, не торопясь, приглашая на этот ритуал соседей, совершая прощальное застолье. Ибо как можно простить того, кто посягнул на крохи, добытые из последних сил. И все-таки это убийство. И спокойное застолье с хозяином, соседями и вором за одним столом за последней чарочкой — самое страшное. Они все здесь — как неродящая земля, как камень.

В этом фильме в 68-м году сошлись три молодых таланта: режиссер Леонид Осыка, актеры Константин Степанков и Борислав Брондуков. Брондуков играл вора, тоже бедняка, который крепится изо всех своих малых сил и все же не может сдержать своего ужаса перед смертью. А Степанков — соседа Михайло, ко-

торого пригласили для убийства. Среди ночи, крепкий, красивый мужик, он сидит за столом, нарядный, как на праздник, в вышитой сорочке, и медленно, с достоинством пьет и закусывает перед расправой.

О гордости украинского кино — Осыке, Брондукове, Степанкове, — о людях в конце их жизненного пути — документальный фильм Юрия Терещенко по сценарию Сергея Тримбача «Вечный крест».

«Вечный крест» — это наша жизнь. Каждый несет свой крест. Нелегко бывает его нести, особенно приближаясь к вечности.

Фильм «Вечный крест» — прямой и откровенный, но щадящий. В нем есть и невозможность смириться, и смирение. Он состоит из трех новелл, связанных между собой не фабульно, а сюжетно — памятью о прошлой славе кино Украины.

Первый эпизод — большое скопление людей, Николай Мащенко торжественно вручает Государственную премию имени Довженко Леониду Михайловичу Осыке. Но почему-то все плачут. И Леонида Осыки здесь нет. Премию принимают его жена Светлана Князева и два его сына лет десяти-двенадцати. Лица Осыки мы уже не увидим. Он еще жив, но лежит неподвижно на кровати в своей квартире. Вся комната в цветах, а жена Светлана с ним разговаривает: «Тебе премию дали. Сколько людей было. Может, ручкой пошевелишь, дай знак, что ты меня понял. Плохо тебе очень? А мне сон такой хороший снился, я его детям рассказывала. Головочку тебе надо причесать, радио включить, ты послушаешь, что в мире происходит. Сейчас покормлю тебя кашкой. Молодец, хорошо кушаешь, маленький. (*Поет.*) «Не уходи, побудь со мною, здесь так отрадно и светло...»

Но он уходит. И последняя сцена фильма — похороны замечательного режиссера Леонида Осыки и украинские кинематографисты у его гроба.

Вторая новелла — Борислав Брондуков. Он еще разговаривает, правда, с трудом, со своей женой, но не двигается. Сидит в кресле с каменным оплывшим лицом. А она намыливает его лицо, накрывает грудь салфеткой, бреет, вывозит в кресле на колесах в садик и все приговаривает: «Я твоя санитарка, звать Тамарка. Тяжело идти, ну, еще немножко, мое солнышко. Благодарим Бога за каждый день». Она держит его руку в своей руке, читает ему из «Кобзаря» Шевченко: «Моя ти доля чорнобрива». Он говорит: «А-а-а...» и пытается подняться в кресле.

А на экране — фрагмент «Каменного креста». За столом, покрытым белой скатертью, сидят молодые актеры Брондуков и Степанков — испуганный вор и торжественный каратель. В фильме — трагедии народной режиссера Леонида Осыки.

Третья новелла — Константин Степанков. Он самый старший, но самый крепкий, хоть и с седой бородой. Ходит по кухне, лепит вареники и бормочет сам себе: «Не так люблю іх варити, як істи, коли сам зробишь — смасно. Так и життя проходить, не проходить, а пролітае. Жена по всему миру катается, аж до Сахалина, деньги зарабатывает на семью, а я вареники леплю. (На стене портрет жены Степанкова актрисы Ады Роговцевой. — *Л.Д.*). Господи, что сделалось с нашим кино, мое сердце разбито».

И снова — «Каменный крест». Пронзительные финальные кадры, где на экране каменный холм, внизу стоит, как господин, как хозяин, каменный крест, а на самом верху холма, там, где он уже сливается с небом, различимы фигурки людей, уходящих вдаль от этой каменной и все же такой родной земли.

«Вечный крест» — фильм скорбный, но словно спокойный, без надрыва. Время жить и время умирать. И даже счастье в фильме есть. Это счастье, которое Бог дал нашим героям в тяжелые, мучительные дни, — их жены. Одна зарабатывает деньги на семью «по всему миру, аж до Сахалина». Две другие возятся с безысходно больными, как с детьми малыми: кормят, бреют, читают стихи, напевают песни, шепчут ласковые слова, говорят: «Благодарим Бога за каждый день». Да это просто ангелы. Настоящие ангелы. Они держат за руки своих любимых, каких ни на есть, лишь бы еще день дышали, не уходили. И любимым от этого, наверное, ну пусть хоть немного, становится легче.

«Вечный крест» — последний поклон первейшим талантам украинского кино, пассажирам из прошлого столетия украинской культуры.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19,
стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер.. 5/7
тел. 951-9360

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

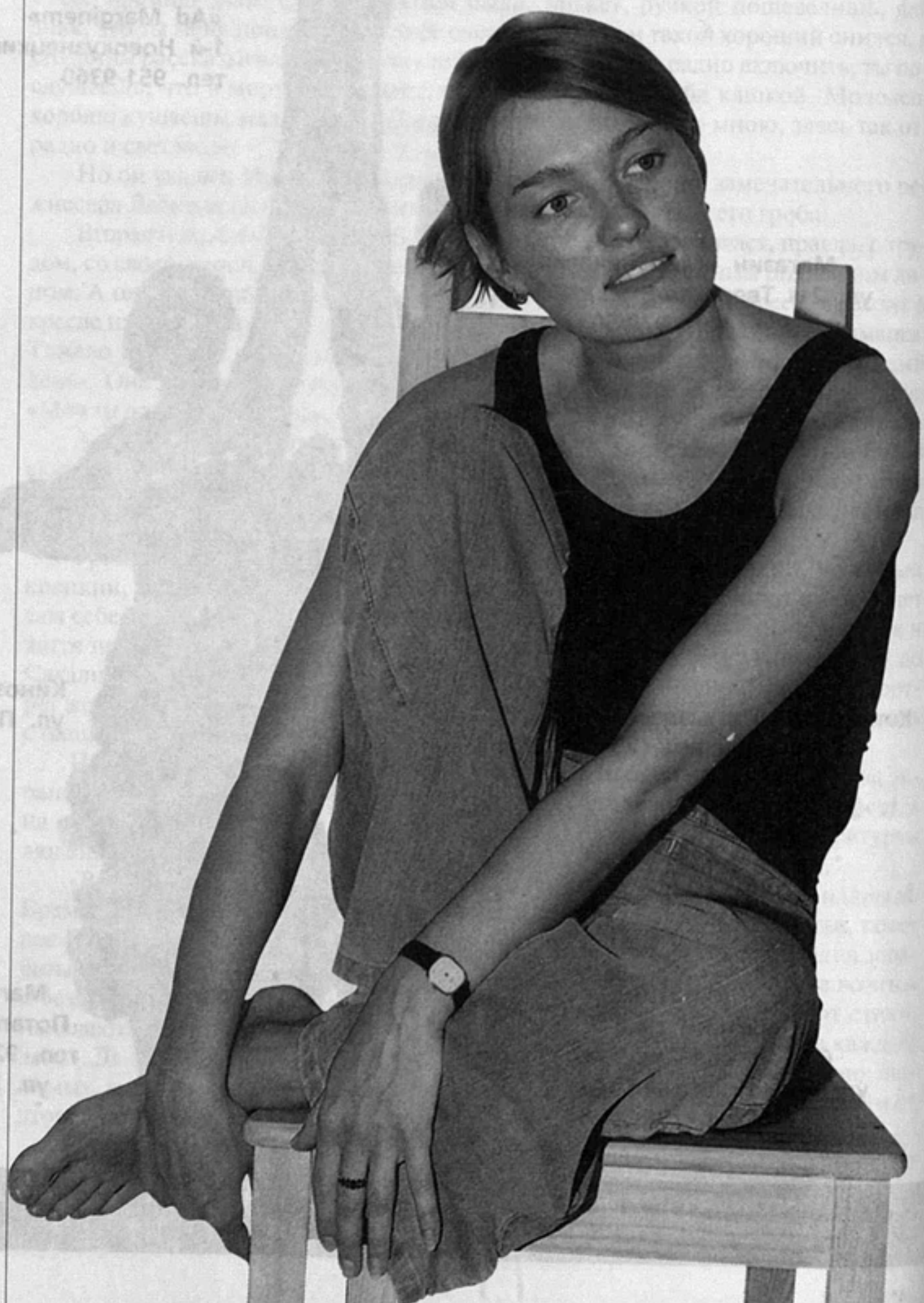
Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

Магазин
«Летний сад»
Отд. «Новая книга»
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Виктория Толстоганова

Фото Н.Пабауской

ВИКТОРИЯ ТОЛСТОГАНОВА:

«Не люблю нескромных людей»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Расскажите, где вы учились?
Виктория Толстоганова. В ГИТИСе, у Леонида Хейфеца. Потом стала работать в Театре имени Станиславского.
Е.Кутловская. Вас туда пригласили?
В.Толстоганова. Нет, я показывалась в начале четвертого курса. И меня взял Владимир Мирзоев, который тогда набирал команду молодых актеров. Сразу после вступления в труппу мы с Мирзоевым начали делать несколько спектаклей. Моя первая роль была в «Хлестакове».
Е.Кутловская. И что это за роль?
В.Толстоганова. Маленькая ролька, выдуманный персонаж — девочка с веревочкой. Все время хожу, шапку снимаю, из мальчика в девочку превращаюсь.
Е.Кутловская. Мне очень стыдно, но я вас в этом спектакле не помню...
В.Толстоганова. Тот, кто привык видеть меня на экране, не узнает в жизни, а когда люди видят меня на сцене, они, как правило, не понимают, что я и есть та самая Виктория Толстоганова — из кино. Вы можете посмотреть фильм, а потом я встану рядом с экраном, и вы обязательно скажете: «Нет, это не она». Такое очень часто происходит.
Е.Кутловская. Мне кажется, что вы не очень ровно играете. В каких-то работах (это касается как театра, так и кино) вы практически незаметны, а в более поздних, например в «Антикиллере», в «Гололеде» и уж тем более в «Магнитных бурях», вы очень профессионально выстраиваете роль, на вас интересно смотреть.
В.Толстоганова. Ровно ли я играю? А что вы имеете в виду под неровными ролями?
Е.Кутловская. Ну, как мне кажется, вы без особой отдачи работали в фильме Митты «Раскаленная суббота»...
В.Толстоганова. Я надеюсь, что мои роли не похожи одна на другую. А вообще-то, мне все равно, что вы думаете обо мне как об актрисе после «Раскаленной субботы» или после «Гололеда»... Это уже не моя забота. Вы имеете право на любое мнение по поводу моей игры. Но сама игра зависит и от меня, и от костюма, и от грима — это длинная цепочка... Про себя я могу что-то анализировать, но пытаться кому-то рассказать обо всей этой цепочке... Это неправильно, и я не буду этого делать. Сколько людей — столько мнений. Я анализирую свою игру, но только для себя. Я думаю, что это полезно. А вот рассуждать в разговоре с вами или с кем-либо другим, почему я сыграла плохо, не хочу, да это и не входит в мою компетенцию. К тому же я не могу сказать, что где-то и когда-то сыграла неровно. Мои роли очень разные. И по ощущению, и по подходу.
Е.Кутловская. Понимаете, мне бы хотелось, чтобы мы поговорили о вашей творческой лаборатории, о том, как вы складываете роль, как строите свои отношения с тем или иным режиссером...

«Гололед»

В.Толстоганова. Это мое личное дело. Я, конечно, понимаю, что тот или иной актер может с увлечением и в подробностях рассказывать о работе над какой-то конкретной ролью... Но, видимо, это не моя история. Мне неинтересно обсуждать это с вами. Конкретно с вами. Меня это не заводит. Мне нечего вспоминать. Есть режиссеры, с которыми я готова разговаривать перед началом работы над ролью, в процессе или уже после, но с журналистами обсуждать что-то мне сложно. Поэтому какие-то внешние вещи мы с вами можем обсудить, какие-то внутренние — не думаю. Безусловно, мне моя работа в «Гололеде» нравится больше, она точнее, чем в «Раскаленной субботе».

Е.Кутловская. Вы легкий человек в работе?

В.Толстоганова. Достаточно.

Е.Кутловская. А в жизни? Я имею в виду — в личной жизни, в общении с друзьями?

В.Толстоганова. Еще легче.

Е.Кутловская. Вы склонны к самоанализу?

В.Толстоганова. Постоянно занимаюсь самоанализом. Иногда больше, чем нужно.

Е.Кутловская. Вы игровой человек?

В.Толстоганова. Иногда да, иногда нет. Чаще мне лень. Я довольно ленивый человек.

Е.Кутловская. Ленивый? Мне сказали, что вы какое-то бешеное количество времени репетируете, снимаетесь?

В.Толстоганова. Это же не значит, что я не ленивая.

Е.Кутловская. В чем же тогда ваша лень проявляется? Любите долго спать?

В.Толстоганова. Нет, нет, я не люблю долго спать, потому что я люблю утро. Но я не люблю не спать ночью. Я жаворонок. Однако мне не дают быть жаворонком. Особенно когда я играю в театре. Зато в кино... Съемки, кстати, очень забавный процесс. Все участники съемочной группы разом превращаются в жаворонков. А еще... у меня есть странная черта. Не знаю, с ленью она связана или нет, но я не люблю знакомиться с новыми людьми.

Е.Кутловская. Но вы же актриса, это почти ваш профессиональный долг?

В.Толстоганова. Наверное, я неправильно выразилась. Я не люблю первый раз

общаться с людьми, но не потому, что не люблю людей. Я их люблю, по крайней мере, я так чувствую. Но мне не нравится, как люди ведут себя со мной. Приезжаю я, к примеру, в другой город на гастроли с театром. Встречающая сторона каким-то образом обустраивает мой быт, отдых и т.д. И я с ними вступаю в какое-то милое общение — ради того, чтобы неделю провести в чужом городе. С новыми, незнакомыми людьми надо же как-то общаться? А люди всегда требуют чего-то большего... ну не дружбы, а...

Е.Кутловская. Товарищеских бесед по душам?

В.Толстоганова. Да. А для меня это невозможно в необязательном общении, которое быстро началось и быстро закончится, не более того. Зачем же тратиться лишний раз. Ну... понимаете, для того чтобы по-настоящему общаться, нужно тратить энергию... У меня не получается, да и не хочется это делать. Вот такая я ленивая. А вот что касается кино, я могу сниматься по двадцать четыре часа в сутки, мне это нравится и не надоедает. И никакой энергии на съемки мне тратить не жаль.

Е.Кутловская. Но актер — публичная профессия, она обязывает быть постоянно на виду и много, плотно общаться с людьми.

В.Толстоганова. Почему я должна делать то, что мне не нравится?

Е.Кутловская. Но ведь есть необходимость и вне сцены продолжать работать на имидж? Или нет?

В.Толстоганова. Как это — работать на имидж? Я надеюсь, что на имидж работают, в первую очередь, все мои роли. Потому что мой имидж никому не нужен без моих ролей.

Е.Кутловская. Вы не хотите рассказывать, как вы работаете над ролями, но, может быть, вы расскажете, как работают с вами режиссеры? Например, чем отличается метод Александра Митты от метода Вадима Абдрашитова?

В.Толстоганова. Но я не могу сказать, как я подошла к роли, как я разбирала ее, о чем разговаривала с Александром Наумовичем. Ну, разговаривала, как мне играть...

Е.Кутловская. Хорошо, а чем отличается работа в кино от работы в театре? С какими режиссерами вы предпочитаете сотрудничать?

В.Толстоганова. В театре такая фамилия, как Серебренников, производит сильное впечатление.

Е.Кутловская. А фамилия Мирзоев?

В.Толстоганова. Когда мы делали спектакли с Мирзоевым, он тоже производил очень сильное впечатление. Мне казалось, что... я вспоминаю те чувства, которые были необходимы... Мне было очень интересно.

«Магнитные бури»
Фото Н.Охрия

«Дневник камикадзе»

Я вообще-то очень легко срабатываюсь с совершенно разными людьми, в профессии я компромиссный человек. Я не знаю такого режиссера, которого я не понимаю, в систему которого не смогу «встроиться». Мне с режиссерами очень легко. Да, есть актеры, которые понимают Мирзоева или Митту, или Серебренникова, а есть актеры, которые говорят: «Я не могу работать с этим режиссером». У меня не так. Если я начинаю работать с кем-то, то я его на все сто процентов понимаю. Может быть, это иллюзия, обман, но мне кажется, что я в состоянии понять любого режиссера.

Е.Кутловская. Кирилл Серебренников — серьезный режиссер?

В.Толстоганова. Да. Мне кажется, он становится серьезным. Раньше он легче относился к работе.

Е.Кутловская. А скажите, кто вам ближе по-человечески, Кирилл или Вадим Юсупович Абдрашитов?

В.Толстоганова. Ну, это же все разные периоды жизни. Я сейчас не могу сказать...

Е.Кутловская. Говорят, что Абдрашитов очень жесткий на съемочной площадке, это так?

В.Толстоганова. Нет. Он не давил на меня ни секунды. Съемки у него — это праздник. Я чувствовала полную свободу. Он, конечно, дает актерам свободу. Я по себе сужу. И в то же время ни шагу не сделаешь в сторону. Но не потому, что тебе не позволено, а потому, что вот таким образом тебя охраняют от неправильного понимания роли. Дай Бог мне всегда иметь такой же неусыпный контроль со стороны режиссера над тем, что я делаю, потому что это счастье. А Мирзоев другой... Я все старалась разгадать, почему он именно так думает? Почему ставит такие спектакли? Он предоставляет актеру грандиозные возможности для импровизации... И это легко получается у Максима Суханова, который с Мирзоевым буквально одним воздухом дышит. А кому-то сложнее... Но это, может быть, и потому, что некоторые актеры вообще не могут играть без заданной режиссерской формулы.

Е.Кутловская. А вам сложно импровизировать?

В.Толстоганова. Мне нужно импровизировать. Я и кино люблю, потому что это ежедневная импровизация. В кино играешь один раз. И это здорово! А вот в театре — бесконечные самоповторы. Для меня повторы театральных спектаклей мучительны. Я обожаю играть в кино, на съемках у меня включается что-то неведомое. Я не люблю повторения. И еще я хочу сказать по поводу всех режиссе-

ров, с которыми я работаю. Я держу большую дистанцию. Не специально. Так уж выходит.

Е.Кутловская. А с актерами?

В.Толстоганова. Нет. С актерами все иначе, потому что мне кажется, что они мне родные люди. У меня получается сразу на «ты».

Е.Кутловская. Ваш муж тоже актер, вы когда-нибудь снимались вместе?

В.Толстоганова. Нет.

Е.Кутловская. Существует мнение, что браки между актерами не очень крепки.

В.Толстоганова. Наверное, у всех по-разному. И не только в актерских семьях бывают проблемы.

Е.Кутловская. Можете рассказать, как вы встретились с Андреем Кузичевым?

В.Толстоганова. Мы учились на одном курсе.

Е.Кутловская. И сколько лет вы вместе?

В.Толстоганова. Семь.

Е.Кутловская. Вы много снимаетесь, часто играете в любовных сценах. Мне актеры говорили, что невозможно играть любовь, не испытывая к партнеру по фильму любовные чувства.

В.Толстоганова. Невозможно.

Е.Кутловская. Андрей, наверное, понимает, как рискованно отпускать вас на съемки.

В.Толстоганова. Наверное. Для меня это не простой вопрос. Мне кажется, что Андрей не боится... Мы эту тему не обсуждали, но думаю, что он мне доверяет. И я ему тоже верю. Когда есть любовь между двумя людьми, невозможны предательство, измена. Вообще, жизнь очень неприятная вещь, хотя я ее очень люблю... Тяжело выживать, тяжело быть оптимисткой. На любовь тоже нужны большие силы. Но мне очень повезло. У меня такой муж, которого я люблю и с которым хотела бы прожить всю жизнь. И если это случится, я буду счастлива. Все. Больше я ничего не могу сказать.

Е.Кутловская. Почему вам так тяжело выживать? Вам часто делали больно?

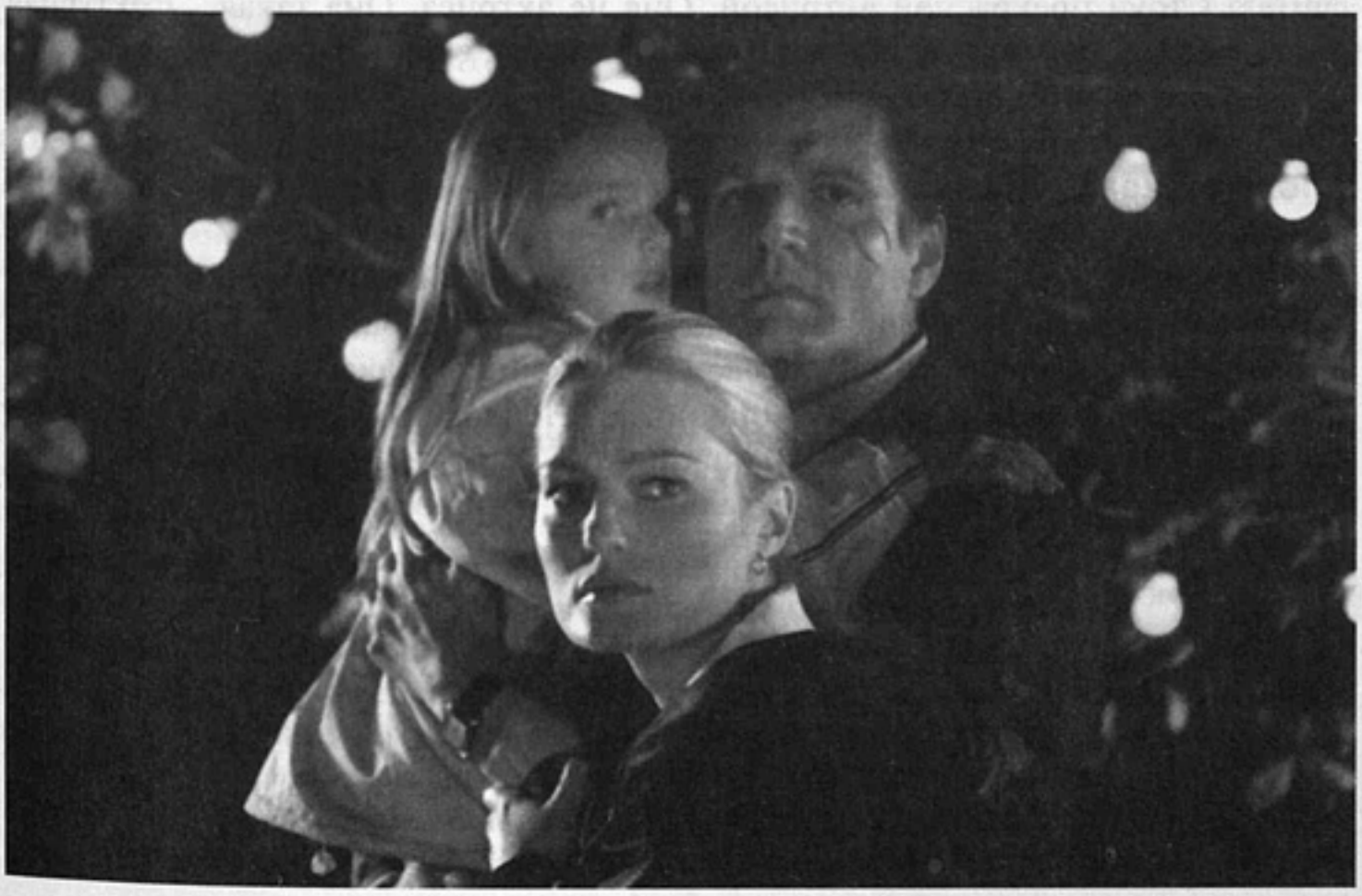
В.Толстоганова. Нет, никто не делал мне больно, никто меня не обижал. Единственное, чего я искренне хочу и для чего буду делать все, что от меня зависит, — чтобы Андрей был со мной и чтобы я была с ним.

Е.Кутловская. Скажите, когда вы смотрите трагедию — в кино или в театре, — вы часто плачете?

В.Толстоганова. Нет, плакать я не люблю. Я люблю растрогаться в кино, это замечательно, когда под конец у меня мокрые глаза, но такое бывает редко.

Е.Кутловская. Так вы пессимист или оптимист?

В.Толстоганова. Я люблю радоваться, люблю смеяться, сидеть и хохотать и ча-



«Раскаленная суббота»

сто это делаю. Однако я не могу сказать, что я счастливый человек. Я оптимист: постоянно жду счастья и хотела бы быть абсолютно счастливым человеком. Для этого нужны еще какие-то составляющие, о которых мы сейчас говорить не будем, но когда они появятся, наверное, я буду счастливой.

Е.Кутловская. Когда вас узнают на улице, это счастье или обыденность?

В.Толстоганова. Да мне по фигу. Но, в общем-то, нет ничего ужасней, когда тебя на улице узнают.

Е.Кутловская. Почему?

В.Толстоганова. Почему? Мне это неприятно. Я такой человек. Мне не надо, чтобы незнакомые люди трогали меня за руку. Это мне не приносит никакой радости. Мне улыбнулись, а уже через секунду забыли обо мне. Мне важнее, когда я вижу знакомого и ему улыбаюсь.

Е.Кутловская. То есть популярность — не цель вашей жизни?

В.Толстоганова. Цель — это работа. Я бы хотела сниматься в очень хороших ролях, у очень хороших режиссеров. Хочу ли я быть Никитой Сергеевичем Михалковым? Хочу. Вот если о такой популярности говорить — хочу. Но это не популярность узнавания, это что-то большее... Вообще, зачем говорить о популярности? Об узнавании? Я хочу просто ролей реальных, хороших, больших. Это и есть цель.

Е.Кутловская. Скажите, вас обижает негативная оценка вашей работы?

В.Толстоганова. Меня абсолютно ничего не царапает.

Е.Кутловская. Вы играете в очень откровенных сексуальных сценах, где вам приходится раздеваться практически донага. Вас это тоже не царапает?

В.Толстоганова. Вы поймите: я актриса. Без любовных историй нет фильмов. И без любовных сцен. К тому, что приходится обнажаться, я отношусь спокойно. Нормально. Хотя раздевание само по себе мне часто неприятно. Мне кажется, что без него можно обойтись.

Е.Кутловская. А у вас есть дублеры?

В.Толстоганова. У нас есть дублеры. Если мы захотим.

Е.Кутловская. За постельные сцены больше платят?

В.Толстоганова. По-разному. Если говорить про Митту, он мне больше платил. Но мне не хочется продолжать разговор на эту тему... Обнаженная, не обнаженная, какая-то ерунда.

Е.Кутловская. А знаете, что вас сравнивали с Машей Шукшиной?

В.Толстоганова. Нет. Впервые слышу. Миша Брашинский говорил, что я русская Шэрон Стоун.

Е.Кутловская. Вам понравилось такое сравнение?

В.Толстоганова. С Шэрон Стоун? Ну, вначале не очень. А сейчас я думаю, зачем на эту тему энергетически затрачиваться?! Какая разница? Я, например, не считаю Стоун прекрасной актрисой. Она не актриса. Она такая... фактурная голливудская данность. Я люблю Николь Кидман, если говорить об американских актрисах, люблю Джессику Ланж.

Е.Кутловская. А из актеров-мужчин кто вам нравится?

В.Толстоганова. Мужчины? Не знаю. Перечислять мне лень. Оставим мужчин в покое.

Е.Кутловская. Вы бы не хотели иметь титул «секс-символ России»?

В.Толстоганова. Если это нравится людям, мне приятно...

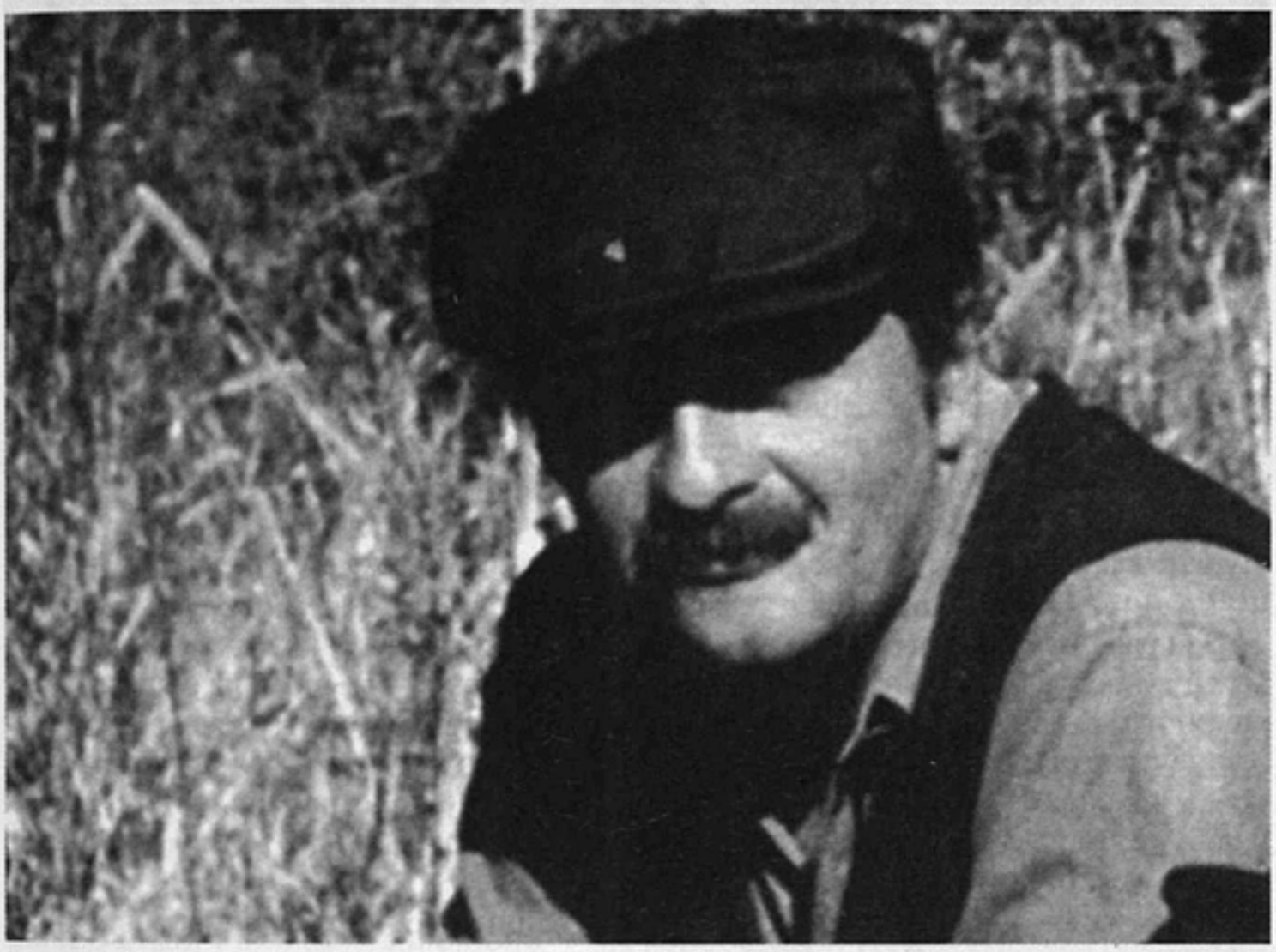
Е.Кутловская. Как вы оцениваете свои достижения в профессии?

В.Толстоганова. Как я сама себя оцениваю? Неплохо. Я достаточно скромный человек, чтобы отвечать на этот вопрос. Мне было бы неприятно говорить с кем-либо, кто сказал бы о себе: «Я талантлив и в жизни, и в профессии». Очень не люблю нескромных людей.

АЛЕКСАНДР МИНДАДЗЕ:

«Ощущаю внутреннюю несвободу»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЭЛЛА КОРСУНСКАЯ

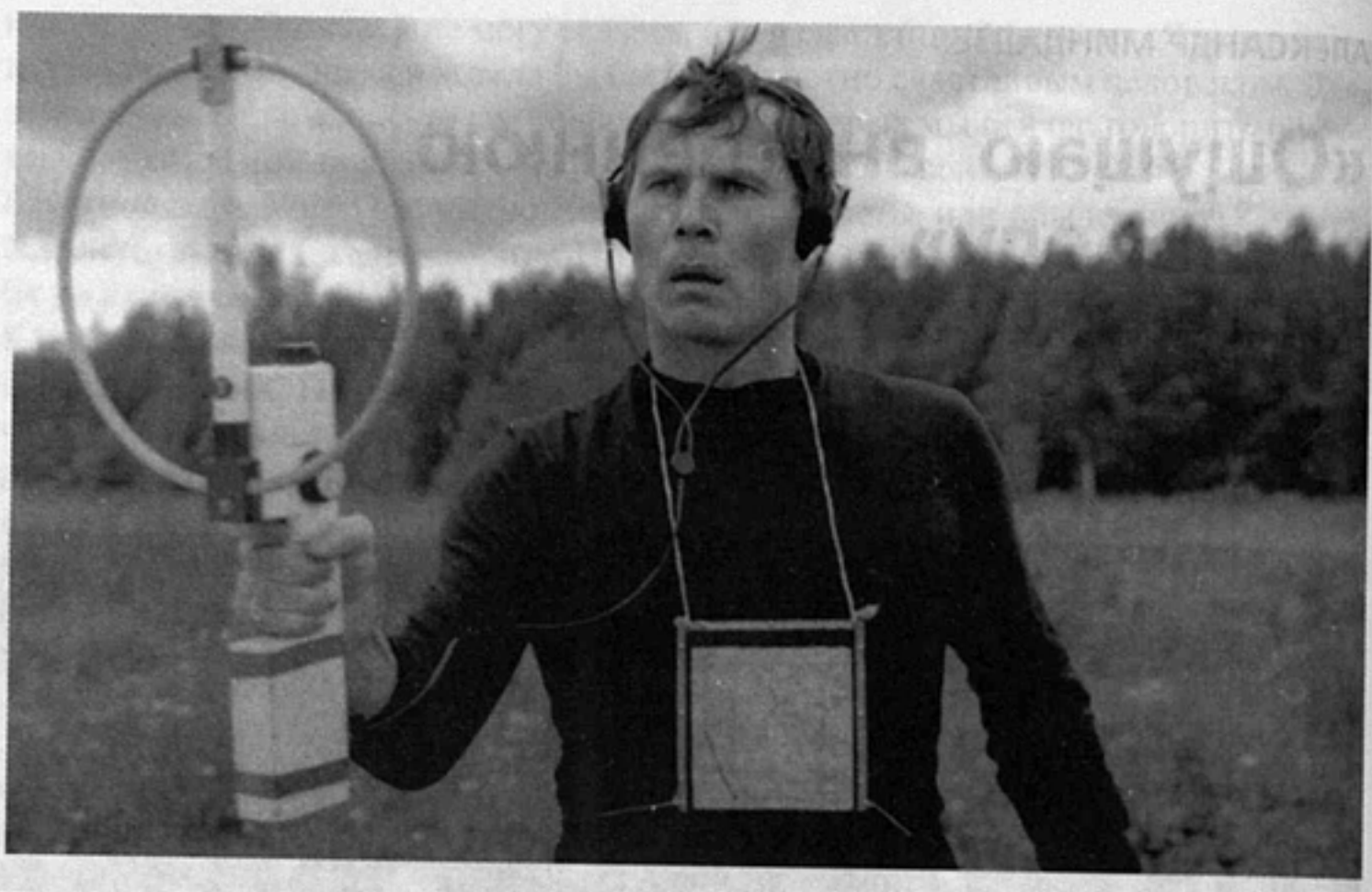


Александр Миндадзе

Элла Корсунская. Разъяренная толпа заполняет экран: изможденные, неистовые, мстительные лица, устремленные не то чтобы к цели, а скорее к расправе. И даже не лица, а будто одно лицо, многократно размноженное. Что они говорят? Кричат? Ничего не разобрать. Навстречу им точно такая же толпа, такие же лица, невидящие от ярости глаза, в руках колья, палки. «Ты за кого?» — ответ неясен, отвечавший уже сбит, и по нему бегут те, кто вместе с ним, и те, кто против. И все это длится долго, очень долго для экранного времени. Что же значат эти «магнитные бури»? И какой код заложен в названии фильма?

Александр Миндадзе. Человек интересен в противоречии. Наличие двух правд — не только в нем самом, но и в жизни, когда добро произрастает из зла, а зло может быть заключено в добре. Связь этих двух понятий всегда живет во мне. Так же и в этой картине.

В «Магнитных бурях» нет никакой беспросветной тьмы. В жизни героя горит яркий свет. У него жена, которую он любит, которая его любит и которая неправдоподобно, слишком хороша для темных будней рабочей среды. Однако чувство любви и счастья, составляющее главное достояние жизни героя, не может удержать его от непреодолимой тяги к толпе. Вспыхнувшая среди рабочих заваруха, разрушительная волна возбуждения втягивают в себя героя, не давая ему возможности ни задуматься, ни осознать, что происходит вокруг. Это история человека, который не в силах победить охватившую его напасть, — она пересиливает самые идеальные личные обстоятельства. Если говорить о названии, можно начинать его осмысление отсюда, с этого неуправляемого и разрушительного движения, овладевшего людьми, которое мы иносказательно, метафорически, образно (подойдет любое определение) назвали «магнитная буря» — знак неуправляемой стихии. Но в этом нет диагноза жизни как очень мрачной.



«Охота на лис»

Здесь передано, надеюсь, само ее течение. Все рушится, уезжает женщина, во всех отношениях замечательная, и все, что было хорошее в жизни героя, он сам за три дня испоганил и истребил. И сознает это.

Герой очнулся и увидел рядом другую женщину, которая его спасла, его любит. Она абсолютно противоположна той, что уехала, и сделано это намеренно. Пусть нелепо, странно, но жизнь продолжается. И в этом если не оптимизм, то, по крайней мере, дальнейшая перспектива. Всегда есть возможность склеить. Так из разбитых стеклышек в калейдоскопе складывается рисунок. Жизнь идет. Не так, так эдак. Существенный мотив заключается в том, что и из осколков все равно что-то склеивается и человек живет дальше. И в этом есть своего рода жизнеутверждение, пусть печальное, невеселое, но есть. Этот человек был листком в вихре событий, и его смело, и в душе его все поломалось, однако он все равно утром идет на завод, и у него начинается новая жизнь. Это традиционный мотив русской литературы.

Э.Корсунская. За двадцать восемь лет Абдрашитов снял по вашим сценариям одиннадцать картин. Что оказалось решающим в вашем столь долгом и плодотворном сотрудничестве?

А.Миндадзе. Ответ очень простой. Абдрашитову было интересно то, что я писал, а мне была интересна его кинематографическая интерпретация литературы. И мы стали нужны друг другу. Без этого, я думаю, мы не сделали бы не только одиннадцати, но и трех картин. Мы никогда не планировали идеи заранее. Мы шли абсолютно простым и естественным путем, который складывался из желания говорить о сути явлений и необходимости соответствовать этому стратегически. Я работал как писатель, который пишет повести и рассказы, но пишет с расчетом на дальнейшее их воплощение на экране. И каждый из нас был главный в своей профессии.

Э.Корсунская. Кажется, будто схватка чуть стихает. Буря не прошла, но затаилась, взяла тайм-аут. И все знают, что это не конец, а только передышка, но нужно не упустить ее, не прозевать: и вот они сидят за столом — Марина, Валек и его лучший, закадычный друг Степан. Им хорошо, они шутят, смеются. Этот эпизод возникает так неожиданно, что сначала даже не понимаешь, что случилось, как может быть, чтобы внезапно, без видимых причин происходили такие резкие перемены?

А.Миндадзе. Это только подтверждает то, что я уже сказал. Они жестоко бьют друг друга, а в следующую секунду обнимаются. Жестокость и милосердие. Толпы людей, одержимых беспощадной злобой, и рядом доброта каждого отдельного человека.

Сценарий сначала назывался «Волнение», но потом мы решили, что в «Магнитных бурях» есть многозначность, которая ближе к замыслу. Люди как будто потеряли голову, сосед пошел на соседа, Валек на Степана. Это уже видено нами, пережито и, по-моему, столь типично для нашей страны и ее истории, что толкование здесь абсолютно ясное.

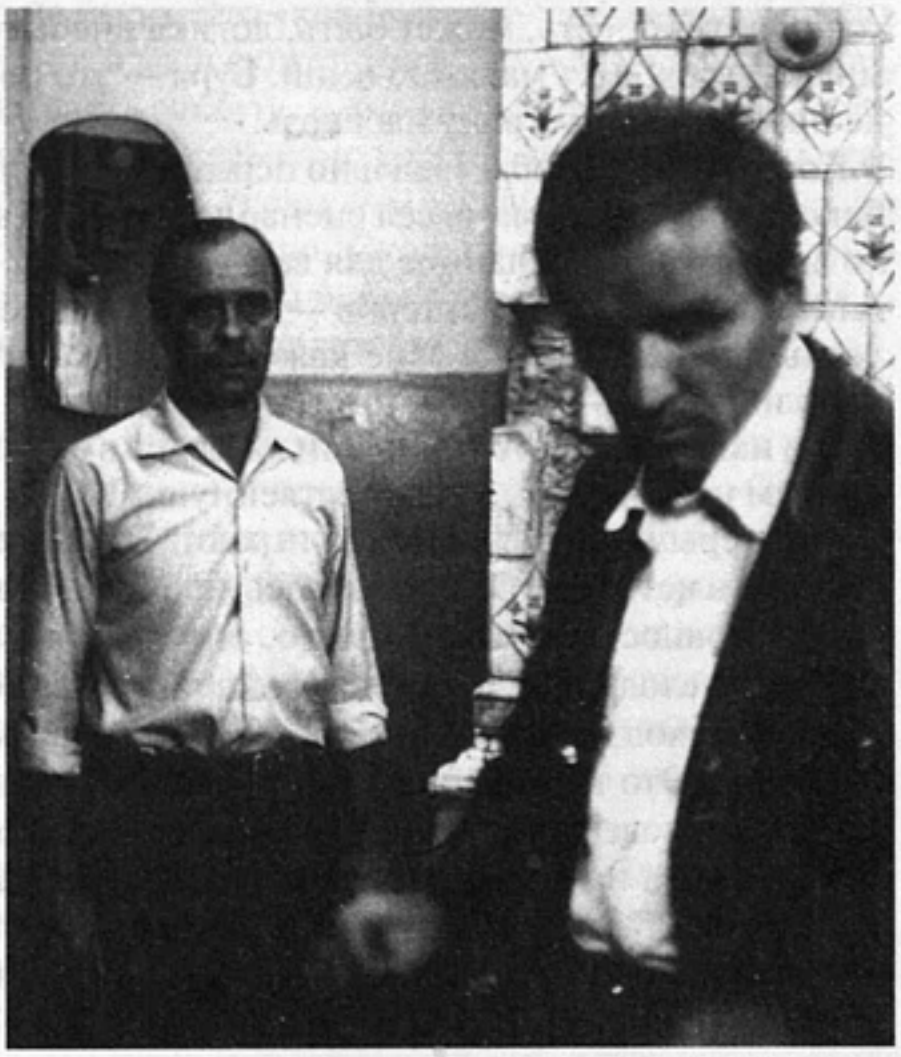
Э.Корсунская. Но эти люди ведь не сумасшедшие и не без причины сдурели. Там, в кафе, где-то на втором плане, сидят два политических врага, из-за которых вся бойня и происходит, договариваются. И в финале они устраивают праздник тем, кто остался жив в этих потасовках, жмут друг другу руки.

А.Миндадзе. Существует пружина сюжета, есть какие-то обстоятельства. Они заключаются в том, что где-то наверху хозяева делят собственность, а внизу люди воюют, сами не зная, за что. Потом наверху договорились, ударили по рукам, и больше эта буря им не нужна. Безусловно, в фильме есть социальная подоплека, но основной мотив — свойственный нашим людям стремительный и безрассудный переход «из холода в жар». Истребить жизнь, а потом ее строить, истребить страну, а потом ее восстанавливать. Ведь по существу социализм есть система, которая сначала все разрушила, а после сама же все восстанавливала ценою загубленных человеческих жизней. Потом, восстановив, опять разрушает и опять восстанавливает. Сколько людей прожили безрассуднейшую жизнь, участвовали в бессмысленных кампаниях, одержимые абсолютно идиотскими идеями, но они же *жили* и бывали счастливы. Так что «Магнитные бури» о том, что человек сам не понимает, что творит, и становится жесток и не осознает себя, а потом хватается за голову: «Боже мой, да что ж я натворил!» — и начинает склеивать осколки, чтобы потом опять все разрушить. Поэтому социальный мотив в фильме, несомненно, придает причинную связь событиям, но для нас он все-таки второстепенен, просто это средство, позволяющее выразительнее и точнее передать мысль.

Э.Корсунская. И все же вы строите фильм на реалиях сегодняшнего дня с его бесчинствами и агрессией, и эта узнаваемость крепко привязывает происходящее к нашему времени. И нужно отдать должное вам и Вадиму Абдрашитову: вы «не убоялись». Ведь фильм может восприниматься как вызов теми зрителями, которые не хотят увидеть себя участниками обезумевшей толпы или узнать себя в тех, кто ею манипулирует. Было ли у вас и Вадима чувство риска?

А.Миндадзе. Нет, никакого чувства риска у нас не было. Был интерес к ситуации, и нам казалось, что наши высказывания, наше отношение к тому, что происходит, могут быть интересны и другим. Ситуация современна, но она совсем не нова: мятежи, бунты, смены власти — наша история. А уж в 17-м году разразилась совершенно явная «магнитная буря»: ну как можно было половине народа огромной страны пойти за несколькими проходимцами? Потом, когда пришел тиран, весь народ испытал на себе опять же магнитное воздействие: десятки миллионов стали узниками, миллионы — их конвоирами. И длилась эта буря чуть ли не всю нашу жизнь вплоть до самой оттепели, но с ней пришли другие «магнитные бури». Они продолжаются и сейчас, только видоизменились. Вот и всё.

Но какое бы ни было время, человека, который, как Степан, выпадает из этих «магнитных бурь», убирают. Он становится лишним и ненужным, потому что ввиду своего чудачества он не вписывается в эту «бурю». И погибает.



«Остановился поезд»

Э.Корсунская. Для меня совершенной неожиданностью был отъезд Марины. Она уходит от мужа, что называется, враз и уходит не к другому мужчине. Ей совершенно все равно, за кого ее Валек там сражается. Она хочет, чтобы он был рядом. Она устала от его беготни и предупреждает: «Еще пойдешь — меня не найдешь». И он поклялся, что больше не пойдет. Но пошел за водой для Марины, налетела

«Парад планет»

толпа, закружила, и он побежал вместе со всеми. И все. Жена уехала. Был у него друг Степан, его убили. Так как фильм — притча, то всему, что происходит, ищешь какое-то толкование за пределами сюжета. В этом плане что означают для героя эти две потери — жены и друга?

А.Миндадзе. Это предопределено сюжетно. Это плата за то, что он не одолел своей напасти. И тому нет никаких оправданий. Как нет порой никаких оправданий тому, что делаем мы сами... Почему, что с нами происходит? Сколько людей себя сами спрашивают: «Неужели это был я? Почему я был такой дурак? Я в это верил, был впереди». Как к этому относиться? Осуждать? Если подходить с такой жесткой меркой, как определить то, что мы взяли и истребили сами себя, половину своего народа? Что это, вина или беда?

Э.Корсунская. Замысел сценария связан с каким-то реальным событием?

А.Миндадзе. Мы опирались на события, экстраординарность которых стала привычной: когда делят завод и люди избивают друг друга, и горят костры, и в ход идут листовки и оружие. Внутри нашей истории важно, что герой бежит в эту заваруху не от безысходности и несчастья — наоборот, он абсолютно неправдоподобно счастлив со своей женой, мы намеренно строим их отношения как пик любви. В бегстве героя от счастья нет видимой логики. Но если нет бытовой логики, есть, может быть, логика внебытовая. Логика притчи. И это, как мне кажется, дает масштаб вещи. Буря — это образ тех ветров, которые в XX веке продули нашу страну насквозь.

Э.Корсунская. Чтобы «реально передать условность», актеры должны были глубоко проникнуть в замысел сценария и принять его. Как шел этот процесс? Было ли что-то неожиданное для вас?

А.Миндадзе. Подбор актеров — прерогатива режиссера, но я пытаюсь быть полезным на этом этапе. Мне кажется, Абдрашитов очень точно нашел главных исполнителей — Вику Толстоганову и Вадима Аверина, и они по-настоящему стали нашими соавторами. Они вжились в своих героев и несли с собою правду, причем не бытовую, а художественную.

Актеры не просто хорошо играют. Они личностно, эмоционально привносят себя в историю. Они оказались людьми очень тонкими, интуитивными. При всей условности происходящего, они чувствовали, что в сценарии все же есть элемент мелодрамы: женщина уезжает куда-то со своей сомнительной сестрой — слезы, приход другой женщины... Но мелодрама, равно как и социальная драма обманны. Это как бы одежды, в которые прячется притча. Это вневременная история человека, который сам не понимает, почему он истребляет свою жизнь. Потом снова начинает строить. Чтобы через какое-то время снова разрушить. Но актеры чувствовали в этом некую художественную правду и сами ее тоже создавали, то есть играли, с одной стороны, узнаваемо и мелодраматично, а с другой — с определенной мерой условности.

Э.Корсунская. Ваш сценарий короткий, но записан необычно. Что толкнуло вас на такую кропотливую, я бы сказала, филигранную стилистическую работу? И как она реализовалась в картине?

А.Миндадзе. Да, сценарий короткий и, действительно, иной, чем обычно, — в записи, в ритмике, в лексике. Конечно, он отличается от «Времени танцора», имеющего некие романные формы. В этом сценарии есть, надеюсь, внутренняя динамика, он ритмизированный. В нем нет больших диалогов, я специально их избегал. Я писал те события, которые в эту минуту видел на экране. Я всегда так пишу. Я пишу экран средствами литературы, и в данном случае мне казалось, что история должна быть очень быстрой, в каком-то смысле рифмованной. Это не бытовой сценарий, он сделан концентрированно, с уже заложенным высоким душевным градусом, поэтому он более короткий. В фильме ничего не добавлено, даже чуть сокращены диалоги. Порой я чувствовал, что некоторые сцены должны быть вообще без слов, например, ночной проход Валеры и Марины перед рестораном. Эта сцена вообще могла быть без единого слова, потому что в эту минуту вступает кинематограф, который выразительнее слов.

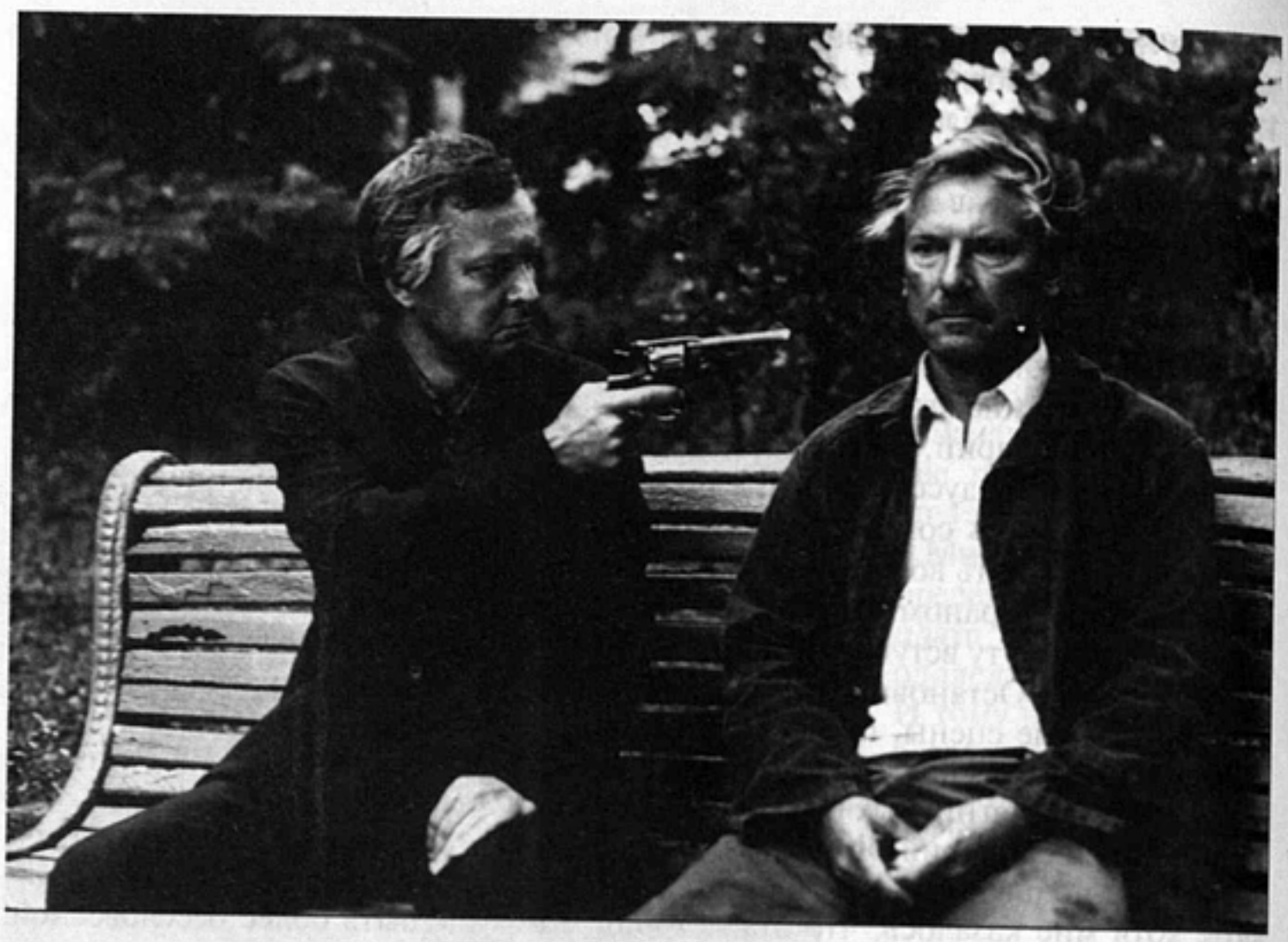
В фильме «Остановился поезд» мы с Абдрашитовым сократили две большие финальные сцены, потому что Олег Борисов, идущий сквозь толпу, был выразительнее всех диалогов со своим оппонентом в исполнении Анатолия Солоницына. В «Магнитных бурях» этот принцип доведен почти до предела. Это радикальный сценарий. Я понимал, что его можно сделать еще более аскетично, но уже не рисковал и решил, что съемки покажут, надо ли его еще оскоплять, хотя мне казалось, что эта история могла бы быть более бессловесной. Но как это написать? Тут и возникает противоречие между экраном и листом бумаги. Обычное кинематографическое противоречие, с которым сталкиваются кинодраматурги, озабоченные изображением. Можно писать экран более распространенно — и в конце концов, идя по этому пути, ты получишь чистой воды прозу... и это будет вполне по-шпаликовски — так, что в наши времена утилитарной сценарной «американской лесенки» продюсер сойдет с ума.

Э.Корсунская. В последней четверти картины, когда уже совершенно понимаешь, куда все катится, закрадывается надежда, что не может быть все так плохо, не должно. Но происходит, на мой взгляд, худшее. Этот праздник на заводе, когда все снова братья, обнимаются, шутят, пляшут. А потом утро, проходная, и Валера идет на работу с женщиной Татьяной, которая уже провела ночь в его доме, но он в первый раз спрашивает, как ее зовут. Этот финал для вас принципиален?

А.Миндадзе. Да, принципиален. Финал складывается вместе со всей вещью в момент написания. Дело не в том, что они идут на завод, хотя мне кажется это удачным, а дело в том, что наступает другая жизнь, и они вместе со всеми уже ведут себя так, как будто ничего не было. Это «как будто ничего не было» очень важно для нас. Это принципиально, и наш сюжет без этого не имел бы смысла. Это векторная, фундаментальная часть сюжета, и выражена она, как мне кажется, в достаточной степени смешно и одновременно грустно, когда люди, с которыми герой дрался, которые заковали его в тиски, эти же люди, то ли всерьез, то ли смеясь, доказывают ему, что ничего не было. Сколько уже было событий в нашей истории, которые для другой страны были бы просто концом света, однако для нашей страны и эти события не являются фатальной пробоиной. Жизнь продолжается.

Э.Корсунская. В дневниках Олега Борисова, который исполнял главные роли в фильмах по вашим сценариям («Остановился поезд», «Парад планет», «Слуга»), есть запись: «В сценариях Александра Миндадзе замечательный портрет народа. Мне долго не попадался материал, в котором можно было бы выразить к нему отношение». Это высокая и справедливая оценка, но вы ведь с детства живете в среде художественной интеллигенции. Между тем в ваших сценариях нет места творческой интеллигенции. И главный герой у вас, действительно, народ. Что определило ваш выбор? Не было ли искушения рассказать о среде, из которой вы сами вышли и которую, кажется, никогда не покидали?

А.Миндадзе. Покидал, было дело. Служил в армии, работал в Народном суде, было много разных впечатлений, но не это главное. Писатель часто бывает не властен над выбором своего литературного стиля и жизненного материала, о котором он рассказывает. Это как будто совершается помимо него. Я давно, на-



«Армавир»

чиная, наверное, с фильма «Парад планет», пишу истории притчевые, в которых подчас складываю мир из кубиков, и герои мои не всегда в полной мере живые характеры, часто я ощущаю их фигурантами. Но нужно учитывать, что я пишу не рассказ, а все-таки драматургическую вещь, и мне кажется, что наиболее емко я могу высказаться только таким, свойственным мне образом. И у меня нет разбора: народ — не народ. Существует «Охота на лис», написанная как бы бытово, реалистически. Ее очень просто сравнить с «Магнитными бурями», которые сделаны совершенно по-другому. Я говорю не о результате, есть разные оценки, но это две истории о «простом народе», как бы увиденные с противоположных сторон.

Почему народ? Да нипочему. Мне интересно, когда в простых людях открываются бездны, когда их жизнь парадоксальна и игра добра и зла происходит в скрипучих мозгах неприспособленного к размышлениям человека. Однако он почему-то вдруг плачет. Он, который до сих пор мог только мычать и ругаться. Поэтому мне кажется, что притчевые и философские истории выразительнее, когда они рассказывают о жизни самых обыкновенных людей, а не высоколобых интеллигентов. Если высоколобый или даже просто человек с книгой, оторвавшись от нее, вдруг начинает размышлять о смысле жизни и совершать серьезные поступки, это может быть интересно, но это довольно естественно. И, мне кажется, гораздо значительнее, когда человек, который бьет другому морду и сажает его в колонию, вдруг начинает потом, скрываясь от жены, ездить туда к нему, чтобы его из заключения вызволить (как, например, в фильме «Охота на лис»). Ведь такого рода поступки, парадоксальные и алогичные, совершают люди, даже не знающие не только что означает, но и что существует слово «притча».

Э.Корсунская. Вы можете сказать, что вы внутренне свободны? Кто влиял на вас? Невольно сравниваешь вашу литературу с работами вашего отца — Анатолия Борисовича Гребнева. Его сценарии «Июльский дождь», «Успех», «Дневник директора школы» тоже проблемны, но в них совсем другое восприятие жизни: в них есть любовь к человеку, сочувствие, интерес. Ваше перо, как скальпель. Кажется, нет ничего, что вы не решились бы разрезать, чтобы посмотреть, что внутри.

А.Миндадзе. Я никакой внутренней свободы не ощущаю. Я постоянно ощущаю внутреннюю несвободу. Что касается влияния, то оно было огромным, потому что я заканчивал ВГИК, когда литература была на взлете, в том числе и кинодраматургия. Я был заражен иллюзиями Габриловича, Шпаликова, Григорьева, Клепикова, Рязанцевой. И писал сценарии как литературу, как прозу. И в осно-

ве всего были проклятые вопросы: «Кто я? Кто виноват? Что делать?» И вечная внутренняя борьба, и переплетение, и взаиморазвитие добра и зла.

Сегодня кино становится продуктом потребления. Сценарий превращается в результат конвейерного труда. Когда-то человек, заканчивающий ВГИК, был одержим тем, что он должен перед читателем, зрителем исповедоваться, писать о том, что знает только он, выразить себя. И этому учили не только примеры кинолитературы, но и наши мастера: Евгений Иосифович Габрилович, Катерина Николаевна Виноградская. Сейчас человек, заканчивающий ВГИК, думает, как получить заказ, как попасть в команду на сериал. У него даже мысли нет о том, что можно написать свою оригинальную историю. Студент ВГИКа ориентируется на то, чтобы продать свой труд и прокормить семью, потому что сейчас жить без денег невозможно. И человек, работающий в кинематографе, встает к конвейеру. Поэтому той кинолитературы, которая была, уже нет. В этом смысле наше с Абдрашитовым сотрудничество, действительно, уникально, потому что я каждый раз пытаюсь писать историю, которая меня волнует, и если она получается, Абдрашитов становится одержим мыслью выразить ее на экране.

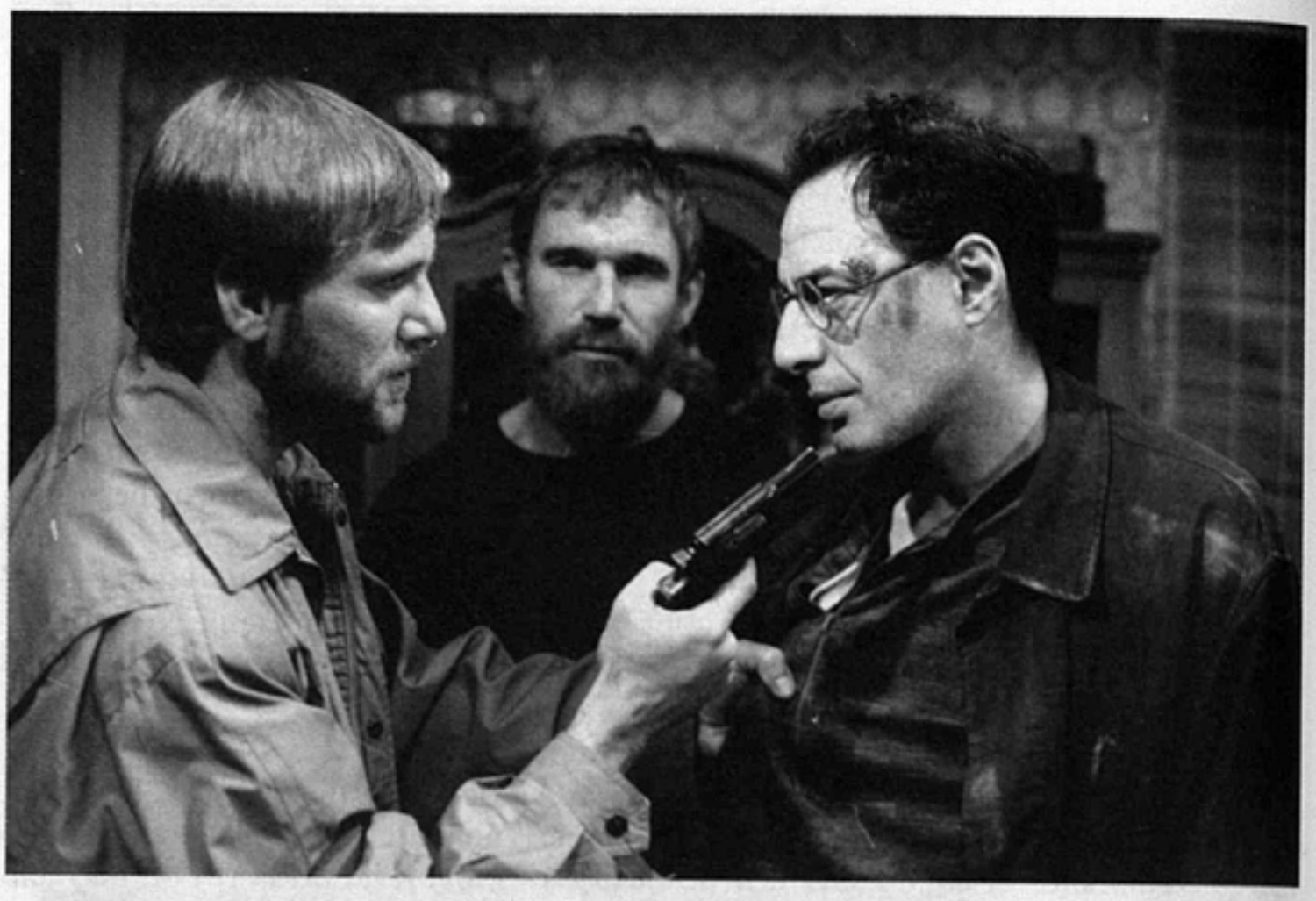
Э.Корсунская. Кого вы считаете своим учителем?

А.Миндадзе. Хорошая, выдающаяся литература оставляла свой след. Все, что было хорошо, хоть каким-то своим дуновением, более заметным, менее заметным, все влияло. Можно взять и перечесть Пушкина и понять, что он на тебя влияет. Он не может не влиять. Или Гоголь. Ведь ты читаешь непревзойденные вещи.

Ну а чисто профессионально мне повезло, потому что, когда я учился, в расцвете творческих сил был Габрилович. Рецензентом моего дипломного сценария был Геннадий Шпаликов, я подражал Евгению Григорьеву, любил сценарии Юрия Клепикова. Вот в какую компанию я попал. Поэтому мне трудно было не стать хоть кем-то в этой профессии...

Когда люди заканчивали ВГИК, они работали сторожами, кочегарами. Взрослые нищие люди писали исповедальную прозу, кинопрозу и от этого дрожали и волновались. Конечно, желательно было ее потом продать, но это было не главное. Главное было написать. Поэтому человек, который заканчивал сценарный факультет ВГИКа, был писатель. По крайней мере, у него были амбиции не киноремесленника, который сейчас перепишет диалоги вот в этом сериале, а прежде всего — писателя. Может быть, это было заблуждение, свойственное российской жизни, но благодаря этому заблуждению и рождается литература. Я думаю, что этим идеализмом в каком-то смысле объяснялся тот взлет театральной прозы, кинодраматургии, который и дал даже сегодня недостижимые вершины. Стремление что-то сделать без оглядки, максимально реализоваться было главным. И второстепенным было, номинируют ли это на какой-нибудь приз и что напечатают по этому поводу. Потому что пресса была сплошь тоталитарная, и было совершенно наплевать, что там напишут. А сейчас мы работаем, в основном, под снисходительным взором газеты «КоммерсантЪ», и мысль о том, что о тебе на-

«Слуга»



«Время танцора»

пишут, сознательно или бессознательно становится для многих единственным ориентиром.

Э.Корсунская. В вас намешано много кровей. Значит ли это что-нибудь для вас? И кем вы себя ощущаете естественней всего?

А.Миндадзе. Естественней всего я ощущаю себя человеком без национальности. Во мне, действительно, немало кровей, но я не анализирую: «Чей это поступок — того или этого?.. Этот вот очень строгий, придирчивый, очень скупой на похвалы себе и другим людям. Он все время топчет того, который свободный, нескромный, любящий жить, любящий яркие, резкие и рискованные поступки». И в этой вечной борьбе побеждает то один, то другой. Если же говорить серьезно, мне все это неинтересно. Я не могу сказать, что я больше грузин, чем еврей, или больше еврей, чем русский. Скорее всего, я отношусь к той национальности, к которой относится человек, выросший в коммунальной квартире, воспитывавшийся в московском дворе.

И думаю, смысл имеет разговор о национальности не литератора, а литературы. Существует южноамериканская литература, которая глубоко национальна и в силу этого специфична. Или абсолютно грузинская проза писателя Нодара Думбадзе. Или русская Василия Макаровича Шукшина.

Наверное, следовало бы считать, что ты писатель той национальности, какой национальности твои герои. Конечно, я пишу ментально русского человека, мучительно и бесконечно одержимого проклятыми вопросами: кто я? в чем виноват? что делать? как жить? Я пишу не норвежца, не шведа, который знает, что лучше, и, исходя из этого, так и поступает, а человека, у которого все хорошо, но настроение почему-то плохое. Или другого, который живет очень плохо, но вдруг становится счастливым. Я пишу человека с алогичными зигзагами жизни, и, в общем, именно такие люди, благодаря нашим скромным усилиям, живут в наших фильмах.

Э.Корсунская. Мне кажется, чтобы стать хорошим сценаристом, недостаточно литературного дарования. Тут требуется какое-то особое душевное устройство: терпимость, демократизм, готовность поровну разделить славу и поражение. Чем привлекает вас труд сценариста, в отличие от работы писателя?

А.Миндадзе. Тем, что сценарий — это история, которую читают очень многие люди. Читают через экран. Ты написал повесть, и ее могут прочесть в лучшем случае несколько тысяч человек. А когда эту повесть реализовали на экране, ее увидели несколько миллионов. Для меня это важно. Тем более если сценарии опубликованы как повести. У меня такая книжка существует. Надеюсь, что я еще сделаю в этой жизни что-нибудь сугубо прозаическое. О себе я знаю наверняка, что никогда не писал «американской лесенкой», а всегда наследовал пло-

дотворную традицию российской кинодраматургии, которая возникла в 60-е годы, кстати, не в России, а в Италии во времена Дзаваттини, когда сюжеты для кино писались сначала как кинопроза. Сейчас такая кинопроза не востребована, и продюсерам легче делать свои подсчеты на каркасах лесенки. Я формирую вещь как прозаическую, а потом сам ее адаптирую для экрана.

Э.Корсунская. У вас есть ученики?

А.Миндадзе. Я не преподаю. По многим причинам. Во-первых, хочется еще самому что-то написать и чему-то научиться. Во-вторых, образование стало платным, и то, что люди должны платить за учебу, для меня некомфортно. Это уже другой характер взаимоотношений. В-третьих, это совсем не прежние студенты, у которых было безумное желание что-то делать в искусстве. Большинство из сегодняшних уходят в бизнес и готовы платить сейчас, чтобы стать бизнесменами-сценаристами потом. Для бизнеса это очень хорошая профессия — сценарист в конвейерном понимании. Такая профессия существует, и люди хотят писать диалоги, придумывать гэги, участвовать в проектах и получать за это совсем немалые деньги, учитывая, что и сейчас уже очень много работы, а скоро вообще наступит бум кинематографа. И те, кто будет к этому причастен, станут просто богатыми. И я полагаю, что для таких людей сегодня найдутся другие мастера. А в более широком смысле меня всегда веселит, когда говорят: «О-о, вон пошел мой ученик». Я предпочитаю, чтобы тот человек, который проходит мимо, считал меня своим учителем.

Э.Корсунская. За последние пятнадцать-двадцать лет в России не только сменился государственный строй и по стране худо-бедно бродит призрак капитализма, но и произошел явный упадок читательского интереса, чему посвящается множество научных статей, социологических исследований и даже ток-шоу. На ваш взгляд, что в этом надуманного, что подлинного?

А.Миндадзе. В России всегда к литературе относились очень серьезно, глубокомысленно преувеличивая и ее роль, и роль писателя. Во многом это объяснимо, ведь долгие годы поколения советских людей были пленниками литературы. В несвободном тоталитарном обществе она была способом жизни. Вместо того чтобы проживать свою жизнь, в которой мы были урезаны в правах, в реализации своих возможностей, мы жили жизнью героев, которых для нас создавали очень хорошие писатели. Поэтому знаменитое определение России как самой читающей страны, быть может, объясняется еще и тем, что в литературе люди находили осуществление своих желаний, стремлений, надежд, зная, что в реальности им никогда не осуществиться.

Сейчас наступило другое время, все встало на свои места, и литература играет ту роль, которая ей определена. И ища объяснение случившимся переменам, самое простое — обратить внимание на Запад или Америку. Там литература не занимает такого определяющего места, как у нас, а профессиональный писатель, живущий за счет книг, которые он издает, очень редкое явление. Пи-

«Магнитные бури»

«Магнитные бури»

сатели, как правило, преподают в университетах, работают в журналистике и живут именно на это.

У нас же писательство было основной профессией, тем более сильно вознаграждаемой государством, если автор выполнял те социальные заказы, которые ставил перед ним идеологический отдел ЦК КПСС. Но под шумок на государственные деньги создавались книги и снимались выдающиеся фильмы, которые совершенно не отвечали требованиям идеологических отделов, а были им прямо противоположны.

Сейчас книжные магазины переполнены. Большинство читают избирательно, утилитарно, потому что у них мало времени и очень много других дел. То есть существует литература в своем прикладном значении, а не в том всеобщем и всеобъемлющем, какое было.

Наверное, похожие процессы происходят и с писателями. Многие западные авторы пишут ради создания поточного продукта, который должен приносить деньги. Это не значит, что они выполняют свою работу непрофессионально, хамски небрежно, что как раз процветает на нашем рынке. Можно создавать вместо живых цветов бумажные, и это получило абсолютное право на жизнь, но тогда они должны выглядеть замечательно.

Это данность современного общества: литература, кинематограф, живопись являются в нем тем продуктом, который можно потреблять вместе с попкорном. Человек не хочет получать фильмы с парадоксальными проблемами и сюжетами, вроде «Магнитных бурь». Люди приходят отдохнуть, расслабиться, посмеяться. Я не говорю, что существует только такое кино. Я говорю о потоке, о «бумажных цветах». Ну не все же ходят в консерваторию. Многие довольствуются эстрадой.

Конечно, существуют подлинные, глубокие и замечательные произведения сложнейшей ручной лепки, но наряду с уникальной авторской работой в литературе и искусстве есть и поточное производство. Это не мы придумали. Плохо лишь то, что этот поток, как правило, низкого качества. Сейчас литература и искусство занимают то место, которое им отведено сегодняшней жизнью. Литература — это удел 5 процентов писателей и 15 процентов читателей.

Если говорить о себе, то я работаю как человек, которому плохо, потому что тяжело, когда он пишет, но еще хуже, когда он не пишет. Мне не хватает этого наркотика. Я не хочу сказать, что это какое-то необыкновенное явление, но думаю, что оно становится все менее распространенным. Впрочем, писателей вообще не должно быть очень много.

Э.Корсунская. Завершая разговор, я бы хотела вернуться к «Магнитным бурям», потому что многое из сказанного вами относится и к фильму. И здесь

должна с огорчением признаться, что мое понимание картины не совпадает с вашим замыслом, вернее, с его генеральной и как будто оптимистической мыслью, что жизнь продолжается. Хотя она, действительно, продолжается, как говорится, живая в гроб не ляжешь. И все же, по моему разумению, люди, избивавшие своих товарищей, потерявшие лучшее, что у них было, не могут остаться прежними, они могут только стать хуже. А принимая во внимание количество магнитных бурь, просвистевших над нашей родиной, мы и имеем тот электорат, который имеем.

Однако есть законы жанра, и у нас не диспут, а интервью. И говорю я об этом лишь потому, что, слушая вас, подумала о сегодняшнем зрителе «Магнитных бурь». Каким вы его себе представляете?

А.Миндадзе. У нас с Абдрашитовым всегда был свой зритель. Это и ученые с высокими степенями, и люди, совершенно простые, но с духовным чутьем. Предполагаю, что их круг сейчас очень сузился. Во-первых, многие ушли от нас просто физически, возрастно, другие уехали, во-вторых, произошла деформация интеллигенции в том смысле, что за эти последние десять-пятнадцать лет она превратилась в буржуазию и сменилось ее мировосприятие. Перемена строя не проходит бесследно в сознании людей. Поэтому тот круг интеллигенции, которой были интересны наши картины, стал очень маленьким. В любой стране, в Турции, в Иране, к вам подойдет славистка в парандже, которая понимает про русскую жизнь больше, чем сами русские. Отдельные люди всюду есть. Я предполагаю, что у нас наступила эпоха отдельных людей. Их много, но они стали отдельными. Поэтому, например, трудно сказать, кто герой нашего времени. Ну не этот же богатый человек, который своровал свой первый капитал. А настоящего героя нет. Нет, потому что нет людей, которые его воображали. Сегодня «героя нашего времени» — такого, каким были, скажем, Печорин, Зилов из пьесы Вампилова «Утиная охота», — больше нет. Потому что нет интеллигенции, которая их породила.

Но отдельные интеллигентные люди будут всегда. И среди молодых есть те, кто, скажем, понимает, что такое Трифонов, и он им нужен, как нужны Вампилов, Платонов. Но, конечно, это уже не то сообщество единомышленников, которые, живя под гнетом тоталитарной власти, понимали друг друга с полуслова и с восторгом читали литературу, в которой есть проблески свободы. Была огромная, сплоченная группа людей, живших в неволе, сознание которых было солидарным, общим: у них был один и тот же враг — несвобода. Сейчас этого нет, поэтому и нет интеллигенции в том смысле, в каком она существовала. И еще: многие из нас, не заметив, внутренне мигрировали, переориентировались на другие ценности. И это закономерно. Когда происходит индивидуализация, когда каждый человек становится, или ему кажется, что он становится, хозяином своей жизни, тогда общность распадается. Будем надеяться, что какая-то ее часть все же останется нашими с Абдрашитовым зрителями.

Есть некий ход вещей неотменимый. В нашей истории нет видимого оптимизма, но мне кажется, что какое-то жизнеутверждение в ней все равно есть.

СЕРГЕЙ ЛАВРЕНТЬЕВ

Любить пересмешника

Престон Стёрджес

Ежегодно десятки киногурманов съезжаются в Сан-Себастьян. Но вовсе не за тем, чтобы увидеть новые работы мастеров и дебютантов экрана. Этих гурманов привлекают ретроспективные показы, тщательно и в высшей степени научно составленные. Сан-себастьянские ретроспективы давно вышли за рамки архивных мероприятий, которые проводит каждый уважающий себя кинофорум. Именно на этом фестивале старые картины старых режиссеров заставляют задуматься над тем, что историю кино, пожалуй, нельзя... изучать. С ней каждый раз знакомишься заново. Потому что очень часто фильмы, режиссеры, артисты, ко-

торых современники единодушно относили ко «второму эшелону», вдруг и с неожиданной силой удивляют зрителей.

«Подумаешь, Престон Стёрджес, — услышал я в этом году в Сан-Себастьяне от одного соотечественника. — Он же не Джон Форд и даже не Фрэнк Капра».

Ну да, на место титанов классического Голливуда нашего героя не поставишь. Никто и не собирается. Просто узнавание нового режиссера награждает тебя новой любовью. Иначе стоило бы вообще ходить в кино?

Престон Стёрджес работал в 40-е годы прошлого века. Никогда ни одна из его картин не была в советском прокате. Лишь после того, как в 1966 году в Москве открыли «Иллюзион», кто-то из счастливчиков увидел «Леди Еву» и «Случай на Палм-Бич». Тогдашнее знакомство просвещенной советской публики и определило отношение к режиссеру.

«Леди Ева» (1941) и «Случай на Палм-Бич» (1942) — салонные комедии.

Действие первой картины разворачивается на океанском лайнере. Юный миллионер (Генри Фонда) влюбляется в карточную мошенницу (Барбара Стенвик), надувающую дураков в паре со своим отцом. Папочка, разумеется, пытается любовную интригу расстроить, но к финалу дочь, конечно же, побеждает. Смотреть на звезд Голливуда — большое удовольствие. Они блистают в отменных диалогах, изумительны в изящных по своему комизму положениях, а сокрушительная ирония автора по отношению ко всем персонажам — и к тем, кто имеет вес в обществе, и к тем, кто мечтает его достичь, — делает просмотр «Леди Евы» веселым и праздничным. Чудесная безделушка.

События «Случая на Палм-Бич» происходят на модном курорте. Красавица (Клодетт Кольбер) — в поисках выхода из финансового кризиса — решает развестись, выйти за богача и помочь своему любимому мужу (Джоэл МакГри) достичь в жизни успеха. Мошенничество в центре и этого сюжета. Здесь оно, правда, вызвано безвыходной ситуацией и большой любовью, но Стёрджес вовсе не считает нужным оправдывать некрасивый, в общем, поступок своей героини. В отличие от классических образцов голливудской комедии Фрэнка Капры, «Леди Ева» и «Случай на Палм-Бич» не столько асоциальны, сколько проявляют равнодушное отношение режиссера к традиционной морали.

Зрители, приходившие в «Иллюзион» в конце 60-х или в начале 80-х, безусловно, чувствовали это отличие. Но отсутствие других картин Стёрджеса не позволяло понять: это позиция или случайность? На фоне всех главных картин Фрэнка Капры, с их верой в торжество социальной справедливости и

«Случай на Палм-Бич»

непогрешимость морали, два фильма Стёрджеса, вырванные из контекста его творчества, создавали превратное о нем представление.

Второе явление Престона Стёрджеса — уже российскому зрителю — состоялось несколько лет назад, когда по телевизору (почему-то ночью) показали «Странствия Салливена» (1941). Едва ли не все печатные издания объявили картину неизвестным шедевром. Поражались одному только факту — американскому фильму в жанре «кино про кино», поставленному на двадцать лет раньше «8½». Дивились легкости, бесшабашности, уникальному режиссерскому чувству смешного, современному — язвительному — отношению к Голливуду...

Но, естественно, никто не сопоставил «Салливена» ни с «Леди Евой», вышедшей с ним в один год, ни со «Случаем на Палм-Бич», снятым след в след.

И тут возникает основная проблема. Отношение к истории кино в наших палестинах никогда не было адекватным. У советских «детей Люмьеров» оно складывалось из тех крох, которые довелось всеми правдами и неправдами проглотить, обманув бдительность идеологических надзирателей. У нынешних «людей Флинта», воспитанных пиратами с «Горбушки», количество видеоаннотаций на киношедевры чисто технически не способно перейти хоть в какое-то качество.

«Великий Мак-Гинти»

Проблема эта не только российская. У нас она лишь обострена. Поэтому на фестивалях вообще и на сан-себастьянском в частности так много зрителей на сеансах старого кино. К вышеупомянутым гурманам прибавляется большое число молодежи, желающей не только узнать, «про что» фильм, но и почувствовать его так, как это доводилось их предкам.

Принцип полноты ретроспективы был выдержан почти стопроцентно. На фестивале были показаны все двенадцать лент, поставленных Стёрджесом за семнадцать лет, и девять картин, к которым он написал сценарии.

Итак, Престон Стёрджес, действительно, не Форд и не Капра. И не Уэллс, не Хичкок, не Мамулян и не Флеминг. Он уникален. Ни до него, ни после не было в американском кино режиссера, который отважился бы стать пересмешником, не только «подрывающим устои», но и наслаждающимся таким своим дарованием.

Но ведь революционером Стёрджес тоже не был. Если он и подрывал моральные основания, то исключительно потому, что они так смешны. Кроме того, сам процесс смехотворчества таит столько новых возможностей для веселья...

Впрочем, судьбу свою Стёрджес определил не сразу. В фильмах, поставлен-

ных по его сценариям в 30-е годы, трудно, а то и совсем невозможно разглядеть грядущего пересмешника.

Вместе с Леонардом Праскинсом и Максвеллом Андерсоном в 1934 году Стёрджес делает экранизацию толстовского «Воскресения». Главная причина печальной неудачи фильма «Мы живем вновь» — именно в... сценарии. Прелестная любовная история внезапно оборачивается едва ли не большевистской агиткой, а потом — и опять как-то вдруг — авторы вспоминают о евангельских мотивах. Но поздно — фильм закачивается.

В биографии Стёрджеса да и вообще в истории кино эта лента подтверждает первостепенную важность сценария. Если драматургической основы нет или она слаба, не спасут ни режиссура (замечательный Рубен Мамулян перед фильмом «Мы живем вновь» поставил выдающуюся «Королеву Христину»), ни операторская работа (великий Грегг Толанд неподражаемо снял любовные сцены на фоне цветущей природы), ни актеры (Фредрик Марч очень хорош в роли Нехлюдова — пылкого юноши, прожженного бонвивана, прозревающего мужа).

В «Порте семи морей» (1938) Стёрджес переписал две пьесы из «марсельской трилогии» Паньоля. Фильм Джеймса Уэйла — традиционная бытовая драма с мощным финальным торжеством морали — интересен прежде всего дуэтными сценами главных героев, Сезара и Паниза. Отточенный, искрометный текст,

«Странствия Салливена»

упоенно подаваемый Уоллесом Бири и Фрэнком Морганом, неожиданные, из арсенала немой комической, гэги — падение с лестницы, пинки под зад, сбивание с головы цилиндра etc. — обещают будущего классического Стёрджеса.

А его последний сценарий, по которому Митчелл Лизен снял фильм «Запомни эту ночь» (1940), — это генеральная репетиция «Леди Евы» и для самого Стёрджеса, и для Барбары Стенвик, сыгравшей воровку, которая попалась на краже браслета в ювелирном магазине. Суд откладывается (в связи с Рождеством) на три дня, в течение которых очаровательная преступница оказывается на попечении будущего обвинителя. И происходит то, что и должно произойти на Рождество. Обыкновенное чудо.

В этой милой, доброй сказке будущий пересмешник как будто не проявляется, но в ретроспективном сравнении с «Леди Евой» выигрывает именно рождественская история. Может быть, потому, что в кинозале всегда хочется хоть немного волшебства. Может быть, и потому, что судьба корабельной мошенницы — это все-таки парафраз истории магазинной воровки, а стиль «Леди Евы» всего лишь аранжировка недавних драматургических достижений Стёрджеса.

Словом, генеральная репетиция оказалась лучше премьеры. Не потому ли, что между фильмами «Запомни эту ночь» и «Леди Ева» состоялся режиссерский дебют Престона Стёрджеса?

Фильм «Великий Мак-Гинти» (1940) сокрушительно современен. Если б каким-то чудом эта картина попала на советские предвоенные экраны, она сгодилась бы для борьбы с англо-американским империализмом. И теперь она тоже «про нас». Впору делать российский римейк.

Бедный Дэн Мак-Гинти — простак. Если что не по нем — пускает в ход кулаки. Именно это свойство нравится местному циничному политику, и он нанимает парня, чтобы в день выборов тот обошел все участки и проголосовал, «как надо». После успешного начала карьеры Мак-Гинти становится рэкетиром – выбивает деньги из должников босса, который решает, что молодого человека следует назначить городским головой. Начальник подыскивает Дэну жену, организовывает пиар. Дэн нравится публике, без труда становится мэром, а потом губернатором штата...

Восхитительное сходство с нашими нынешними нравами подчеркивает Аким Тамиров, играющий босса. Когда его персонаж доходит до крайнего возбуждения, артист переходит на русский язык. Хотя такие фразы, как «Черт возьми, ты меня выводишь из себя!» для современных политических кукловодов слишком изысканны...

«Чудо залива Моргана»

Действие «Великого Мак-Гинти» начинается и заканчивается в маленьком баре в какой-то банановой республике, куда губернатору и его боссу удается сбежать в последнюю минуту перед разоблачением. Формально такой прием должен означать неотвратимость возмездия за мошенничество. Но, во-первых, Мак-Гинти и его босс от возмездия все-таки уходят. У них нет денег и власти, зато есть голубое небо и лазурное море — чем не награда! Во-вторых, на протяжении всего фильма режиссер педалирует именно типичность этой истории.

«Чудо залива Моргана» (1944) — самый уморительный и, возможно, лучший фильм Стёрджеса — начинается с того, что люди бегут на телеграф, дабы сообщить о чуде начальству. А большой начальник появляется в образе... Дэна Мак-Гинти. Рядом с ним — его бывший босс и теперешний партнер. Если б этот фильм попал к нам в 60—80-е, мы восприняли бы его как великолепную абсурдистскую комедию. Судите сами.

В маленьком городе жил застенчивый парень Норвал. Был он влюблен в де-

вушку Труди Кокенлокер, отец которой, суровый полицейский, держал ее в строгости и не пускал гулять по вечерам. Труди же очень хотелось побывать на вечеринке в честь парней, отправляющихся на войну. Она подговорила Норвала, и тот пообещал отцу, что поведет Труди в кино, а потом привезет домой. Договорились, что Труди потанцует с солдатиками, которым вскоре, быть может, предстоит умереть, и вернется к кинотеатру, где ее встретит Норвал. Вернулась она только утром и пьяная. А протрезвев, вспомнила, что, кажется, во время безумной ночи вышла замуж за одного из своих шестерых кавалеров по фамилии Рецкивецки. Верный Норвал вновь был призван на помощь. После череды переодеваний, демонстрации нижнего белья, падений из окна, разрушения кокенлокеровского дома и здания городской тюрьмы обман был раскрыт, а Норвал предстал перед судом. Однако Труди беременна. И когда пришел срок, она разрешилась шестью близнецами. Об этом чуде узнал весь мир — Гитлер был в ярости, советские газеты проявили союзническое сочувствие, Мак-Гинти произвел Норвала в полковники, и парню ничего не оставалось, как стать отцом-героем.

Эта безумная вакханалия абсурдна. Но когда смотришь «Чудо залива Моргана», хохочешь как сумасшедший над визуальными гротесками, трюками из

«Грех Гарольда Диддлбока» («Безумная среда»)

арсенала немого кино и над дивным звучанием фамилий. Только вслушайтесь: Кокенлокер и Рецкивецки...

Впрочем, для тех, кто все-таки сомневался в правдивости «Чуда», Стёрджес выпустил (в том же 1944-м) еще один фильм с похожим сюжетом, но в более спокойной манере. Главную роль вновь сыграл Эдди Бракен, только что кувыркавшийся в образе несчастного Норвала. Теперь его персонаж имеет фамилию Трусмит, а история называется «Да здравствует герой-победитель!».

Герой Бракена, на сей раз комиссованный из армии по состоянию здоровья, всячески оттягивает возвращение в родной город. Ему стыдно. Встретив в баре бравых армейцев, которым нечем заплатить за выпивку, Трусмит их выручает, а они в благодарность обставляют его возвращение в качестве триумфатора. Городок ликует, рассказы о подвигах Трусмита передаются из уст в уста, мама плачет от счастья, возлюбленная, бросив сына городского головы, возвращается к нему, даром что горожане решают сменить начальство и выдвигают Трусмита на пост мэра. А когда парень признается в обмане, земляки еще более воодушевляются: «Раз ты такой честный, ты должен стать нашим мэром!»

Сегодня «Герой-победитель» кажется дидактичным, однако во время войны, когда смех заживляет раны, фильм пользовался невероятным успехом, и даже большим, чем «Чудо».

Но этот смех над мнимым героизмом Стёрджесу не простили. Режиссера не реабилитировал и «Великий момент» (1944), в котором спокойно и обстоятельно рассказана история доктора Мортона, знаменитого дантиста и первого анестезиолога. Лишь эпизод испытания нового лекарства (пациент вопит, мечется по комнате, крушит все вокруг и выскакивает в окно) напоминает о том, что фильм поставлен Стёрджесом. А так — «академическое» повествование в духе множества биографических полотен.

Не поможет Стёрджесу и Гарольд Ллойд, сыгравший в «Грехе Гарольда Диддлбока» (1947). Режиссер сделает попытку проследить судьбу долговязого недотепы в очках с середины 20-х до конца 40-х годов. Он не только начнет фильм большим фрагментом из классического ллойдовского «Новичка» (1923), но и в центральном эпизоде спародирует самый знаменитый кинотрюк из ленты «Наконец в безопасности» (1925). Там Ллойд висел над городом, зацепившись за стрелку часов на стене небоскреба. А здесь он болтается, держась за хвост громадного льва, расхаживающего по карнизу...

«Записки майора Томпсона»

Фильм выпустили лишь спустя четыре года, значительно сократив и обозвав «Безумной средой». Очевидно, усмотрели пропаганду алкоголя — неудачнику Ллойда счастье улыбнулось только после того, как он — уже на склоне лет — впервые выпил рюмку...

А уж когда в 1949 году в своей первой и единственной цветной ленте «Прекрасная блондинка из Башфул-Бенд» Стёрджес — на территории Джона Форда — начнет веселиться в вестерне, станет ясно, что в Голливуде ему больше не снимать и в Америке не жить.

Почти четверть века назад на одной из лекций по истории кино во Всесоюзном государственном ордена Трудового Красного Знамени институте кинематографии нам сообщили о том, что был такой режиссер Стёрджес, который разоблачал американский образ жизни и настолько этим увлекся, что стал смеяться не только над буржуазным миром, но над человеческим обществом в целом. Советские товарищи оказались в какой-то момент прозорливее своих коллег из Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности.

Но все-таки главное в фильмах Стёрджеса — интонация. Изящная, тонкая. Никогда режиссер не сбивается ни в мизантропию, ни в вульгарный социоло-

гизм. «Вы очень милые, славные, но посмотрите, какие вы порой смешные», — словно бы говорит он своим зрителям.

Сегодня зрителям нравится то, что ты делаешь, а завтра они готовы тебя повесить. Хорошо, что в конце 40-х среди американских кинематографистов искали только антипатриотов и коммунистических агентов. Если бы тогда заголосили, скажем, феминистки, Стёрджесу точно не выжить. Ведь сюжеты большей части его картин очаровывают именно женской глупостью.

Мисс Кокенлокер из «Чуда залива Моргана» хочет попасть на вечеринку не для развлечений. Она свято верит, что усладить парней — ее долг. Мальчики отправляются защищать свободу и демократию, а девочки *должны* напоследок их уважить. И судьба вознаграждает Кокенлокер за ревностное служение идеалам.

Невеста плюгавого Трусмита из «Героя-победителя» предпочла жениху красивого сына мэра. Когда же Вудро Трусмит оказывается героем, когда его приветствуют толпы людей, до девушки доходит, кто для нее настоящая пара.

«Прекрасная блондинка» Фредди Свандаппер (еще одна хоть куда фамилия!) росла без матери. Для того чтобы дочь могла выжить в страшном мужском мире, отец научил ее стрелять. И теперь, если кто-нибудь ее обидит, Свандапперша будет палить без предупреждения. Не потому, что агрессивная. Просто мужика надо отвоевать. А в том, что пули попадают не в обидчицу, а в задницу судьи, Свандаппер не виновата...

Уехав из США и поселившись в Европе, Стёрджес не угомонился. В «Записках майора Томпсона», вышедших во Франции в 1956 году, режиссер выставляет посмешищем парижан. И заодно англичан.

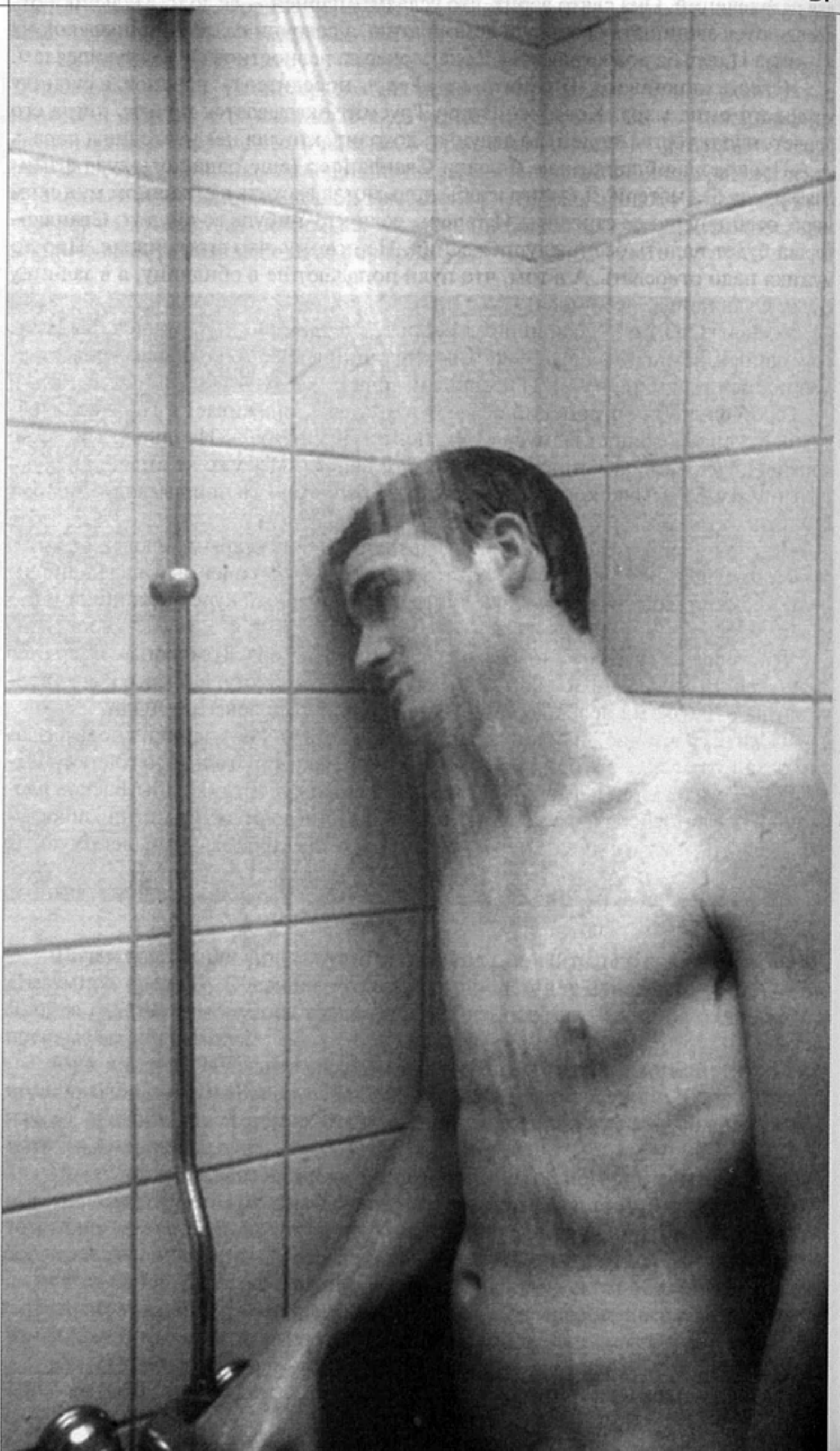
Герой фильма, британский офицер в отставке, проживает в Париже с красавицей женой и пишет мемуары. Эксцентричный Ноэль-Ноэль в роли месье Топена, друга майора Томпсона, заставляет вспоминать уже не американскую, а французскую немую комическую, а Джек Бачнем — майор выглядит обломком империи.

Но эта — чересчур статуарная — картина сделана старым человеком. Хотя эпизод посещения бюрократического учреждения, оснащенный кафкианскими гротесками, достоин, я считаю, войти в обязательный курс истории кинокомедии.

Через два года после премьеры «Записок майора Томпсона» Стёрджес скончался. Ему воздали должное как неплохому юмористу. Интерес к его творчеству на Западе был невелик, а на Востоке Стёрджеса вовсе не знали...

В Сан-Себастьяне он появился как нельзя кстати. Из Америки вновь раздается патриотическая риторика, а в России по телевизору то и дело гоняют «Падение Берлина». Стены домов на улицах главного курорта Страны Басков расписаны националистическими призывами, а в кинотеатрах Доностии [1] показывают фильмы нестареющего пересмешника, которого было очень легко убить. Любить — тяжелее.

[1] Так звучит Сан-Себастьян по-баскски.



«Выстрелить страшно», режиссер Дито Цинцадзе

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

В городе S.

САН-СЕБАСТЬЯН-2003

Этот кинофестиваль никогда не подводит своими ретроспективами. В 2003 году зрителей наградили веселой, умной режиссурой Престона Стёрджеса. На таком фоне главная программа перспективной не выглядела. Тем не менее семнадцать фильмов официального конкурса обозначили — наверняка случайно, но и «чисто конкретно» — перекрестные тематические рефрены. Переоценивать их — рука не поднимается. Но в отсутствии серьезных удач по части режиссерского мышления (речь, конечно, идет не о профессиональной вменяемости и даже не о мастерстве) не оценить содержательные лейтмотивы было бы нечестно.

Один из них связан с выбором пространства. По преимуществу городского, независимо от времени действия фильмов. Неужели некогда обещанная Мак-Люэном «глобальная деревня» обернулась теперь «глобальным городом»? Неужели всеобщая миграция превратила город в неотчуждаемую от человека среду, притом что он по старинке и каждый раз, как впервые, испытывает в ней неприкаянность, отчуждение и привычные или обретенные фобии?

Второй мотив сан-себастьянской программы обнажил социальный активизм авторов и персонажей, независимо от тривиального или ловкого обращения с сюжетом. Еще одна общность, просквозившая конкурс, объединила героев из «мира искусства» и медиа. Перед зрителями, трусящими в залы по сан-себастьянским пляжам, прошли артисты, художники, режиссеры, журналисты, фотографы, маршаны, оккупировавшие города, безразличные, как водится, к их ожиданиям. Или — агрессивные.

Возможно, поэтому (хотя не исключено, что по совсем другим причинам) отечественные «Старухи» ничего не получили в конкурсе дебютов — первые картины режиссеров соревновались в разных программах. Наши справедливые — теоретически — надежды, связанные с решительным удалением съемочных площадок за пределы тесного Садового кольца, практического резонанса в Сан-Себастьяне не вызвали. Беспощадному русскому буму дали после Венеции передышку. На самом же деле бодрящий призыв Геннадия Сидорова: «Ребята, русские, таджики, профессиональные артисты и старухи, давайте жить дружно!» — требует, кроме назревших идейных предпосылок, некоторых дополнительных умений-усилий. Очевидно, драматургических. И режиссерских. Но Сидоров смешал в своем дебюте фрагменты совсем разных картин, стилей, разной исполнительской техники, которые, как ни крути, не склеиваются, но и, не оприходованные авторской волей, не контрастируют друг с другом. Поэтому — в результате — никакой verité, никакой (или смазанный) гротеск. Вместо первой — квазинатуральность неиспользованных по-настоящему бабок, пропадающих из поля зрения, поскольку к ним приставлена «ведущая актриса», которая все время строит глазки. Вместо гротеска — захудалые эстрадные номера, торчащие, как вставные зубы, на которые — это правда — у подлинных деревенских старух денег нет, что — еще одна правда —не мешает им есть плов, приготовленный их соседями, ряженными беженцами из нату-

ральной Средней Азии... Но если б графоманскую балладу одной выдающейся старухи довести до поистине приговского перформанса, если убрать солдатика, ухаживающего за женой изувера-майора в зашкаливающем исполнении режиссера, и саму жену тоже убрать... если бы режиссер не испугался веселых, злых и смелых старух, не обложил, не утеплил их сценарной чепуховиной (типа постройки электростанции узбеками-таджиками и т.д.) и чувствительной «лапшой», тогда действительный фильм можно было бы принять за желаемый не только в одном городе С. (Сочи).

Но вернемся в Сан-Себастьян, где родился Хулио Медем и где снял документальный фильм «Баскская игра: кожа против камня» — семьдесят интервью на тему противостояния басков — испанцев. Непримиримым оппонентам дано время и место, но решить эту проблему никому не дано. И только монтажные вклейки гулких, режущих ухо ударов деревянными ракетками по мячу становятся визуальным контрапунктом и комментарием режиссера, уклонившегося от оценок, но пригласившего заинтересованных действующих лиц к диалогу. Трудоемкому, как эта изнурительная баскская игра.

Теперь о других городах. В Мадриде конца 90-х (будто в конце 70-х) устраивает представления революционная труппа «Ноябрь» (так называется фильм Ачеро Манья, получивший в Сан-Себастьяне приз Молодежного жюри, а след в след в Торонто — приз ФИПРЕССИ). В Барселоне каталонский режиссер Сеск Гаи, как Олтмен в «Срезках», сплетает тайные истории — будничные события своих замороченных, неустойчивых и органичных персонажей. Фильм так и называется — «В городе». В современной «Гаванской сюите» (режиссер Фернандо Перес) с документальной беспристрастностью и в монтажном нарративе (без диалогов, без закадрового голоса) показан один день десяти молодых и старых habaneros — в труде, рутинных занятиях, мечтаниях — в биоритме городского движения.

«Девушка с жемчужной сережкой», режиссер Питер Уэббер

«В городе», режиссер Сеск Гаи

«Станционный смотритель», режисер Том Маккарти

В Делфте XVII века Вермеер (по нынешнем правилам Вермер) находит модель для портрета «Девушки с жемчужной сережкой». Справедливый приз достался оператору Эдуардо Серра (номинанту премии «Оскар» за «Крылья голубки»). Теперь он и художник Бен Ван Ос помогли Питеру Уэббер снять дебют, который не только называ-

«Ноябрь», режиссер Ачеро Манья

ется так же, как и портрет Вермеера, но и наследует, здорово копируя в кадре, цвет и композиции картин голландского живописца. Бледненькая история о ревности, кротости, власти заказчика и упрямстве художника, найденная, однако, в бестселлере (тиражом в два миллиона) Трейси Шевалье, «Девушка с жемчужной сережкой» избежала блестящей нищеты голливудской мелодрамы и доставила удовольствие изобразительным тщанием. Замороженным бельем в бесснежную зимнюю пору, мягким светом сквозь запыленные окна мастерской Вермеера, живописными натюрмортами делфтского рынка и, конечно, матовым жемчужным блеском. Дизайнерское такое кино. Ну а Скарлетт Йоханнсон в роли служанки и музы художника претендовала на лучшую актрису. Однако после полученной в Венеции награды за «Трудности в переводе» Софии Копполы сан-себастьянское жюри решило временно Йоханнсон не баловать.

Опасения, что этот приз получит Кейт Бланшетт, не оправдались, к удовольствию даже поклонников замечательной актрисы. Прожив в Дублине до съемок фильма Джоэла Шумахера «Вероника Герен», поднаторев в ирландском, Бланшетт старательно копирует реальную и легендарную журналистку, положившую жизнь на разоблачение наркодилеров и убитую в 96-м году. За год до трагедии она успела — единственная из европейских журналистов — получить в Нью-Йорке премию «За свободу прессы». Но фильм, спродюсированный Джерри Брукхаймером («Армагеддон», «Пёрл Харбор»), эта остросюжетная история жизни не застраховала от провала. Вышло темно и вяло.

Зато бурный и скучный опус Исиар Боллаин «Свои глаза я отдаю тебе» (каково название!), снятый на холмах Толедо, а также на фоне картин Эль Греко, поразил жюри актерскими вершинами. Приз за мужскую роль достался Луису Тосару, сыгравшему нервического мачо и психопата-мужа. Как лучшую актрису отметили Лайю Марулл в роли зажатой страхом побоев и мятущейся жены. Успех этой настырной парочки, показавшей экзальтированную женскую зависимость и мужской шовинизм, оправданный справкой из лечебницы, стоит рассматривать как уступку принимающей стороне (стране).

Столь же необъяснимый, но хотя бы политически важный для Франции выбор осуществил телеканал «Арте», подаривший авторам фильма «Мы, нижеподписавшиеся» (режиссер Хоакин Ористрелл) 92 тысячи евро, которые обеспечат поверхностной агитке телепоказ и продвижение на французские экраны. Для этого надо было всего лишь запечатлеть взрыв возмущения испанских деятелей культуры войной в Ираке. Показать гастроли театральной труппы со спектаклем по пьесе Лорки «Комедия без названия», врубить документальные кадры антивоенной демонстрации во главе с Альмодоваром, Бардемом, возбудившие протест и героев фильма. Они написали письмо против проамериканского испанского правительства и прочитали его перед публикой, за что были избиты законопослушными соотечественниками и оказались без работы — цена, оплаченная за преодоление конформизма. Все правильно, идеологических возражений нет, а фильм — так себе, подоспевший, однако, в нужное время в нужное место. Тогда как не менее простодушный, но гораздо более живой и с отличными актерами «Ноябрь» прошел стороной. Видимо, уже мало кого волнует крах утопии независимых трупп, выступающих против услаждающих публику традиционных представлений и за провокативное соучастие зрителей — будь то разыгранное на улице убийство, или хэппенинг загримированных цыган-попрошаек, или небрежение табу в эротической сценке «Знойная женщина». Лучшим эпизодом конкурсной программы можно считать словесную дуэль в Прадо перед «Менинами» Веласкеса с ее многоэтажным матом и последовав-

«История о Мари и Жюльене», режиссер Жак Риветт

шим затем мнимым обмороком проигравшего это сражение героя «Ноября».

Давно, казалось бы, отжившая идея «искусство — это оружие» реанимирована в сюжет о привлекательных донкихотствующих персонажах — в наивное кино, куда вмонтированы квазидокументальные интервью из будущего (сорок лет спустя постаревшие «артисты», сыгранные знаменитыми испанскими театральными актерами, вспоминают о своем яростном прошлом). «Ноябрь» остается в памяти благодаря непридурошной искренности, горькому юмору, точному — наперекор ощущению времени — чувству места и мизансцен, которое размывает настойчивые границы между искусством и жизнью, воображаемым и реальным.

Но, как известно, уничтожить такие границы, а также проявить социальное неравнодушие можно и другим способом. В Сан-Себастьяне патриарх французского кино Жак Риветт представил «Историю о Мари и Жюльене», где мастер антикварных часов (Ежи Радзивилович) любит привидение, пришедшее с того света в образе такой живой-близкой-красивой Эммануэль Беар — ее можно потрогать, с ней переспать, поговорить. Но никакого «шестого чувства» (а перекличка с одноименным фильмом, где в «роли» Беар прельщал Брюс Уиллис, невольно всплывает в памяти), увы, не возникает. Равно как зависли без малейшего отклика лихие метаморфозы персонажей «Гримма», который выдуман подающим надежды Алексом ван Вармердамом, автором полюбившихся критикам «Северян» и «Платья». Теперь этот голландский сюрреалист-абсурдист начитался сказок братьев Гримм и пристрастился к «стилизованному реализму». Он гонит героев — Якоба и Мари, брата с сестрой, — из северного холодного леса в жаркую, но «мрачную» Испанию, а оттуда — в декорации пустынного города на Диком Западе, из тумана — на солнце и — встык — прямо в вестерн. Но наворот сюжетных перипетий, мгновенное переключение съемочных площадок (поскольку не только, как указал испанский классик, «жизнь есть сон», но и сон — это кино), гротесковые режиссерские приколы остаются всего лишь упражнением разгулявшегося воображения горячего голландского парня. Не одним ведь финнам этот образ всю жизнь холить.

А за классовую бдительность в Сан-Себастьяне ответил датчанин Пер Флай, режиссер и автор награжденного сценария «Наследства». В главной роли Ульрих Томсен — бунтарь не без причины, сын блудливого отца из «Торжества» Томаса Винтерберга. Теперь он отпрыск олигархов, владельцев сталелитейных заводов, бросивший отчий дом, женившийся на актрисе и открывший ресторан в Стокгольме. После самоубийства слабого отца властная мать требует, чтобы он вернулся в Копенгаген и возглавил пошатнувшееся дело уже четырех поколений. Не долго выбирая между свободой и долгом, страстью и силой, Кристофер отдается семейным обязательствам и теряет семью, покой, совесть, себя. Этот хрестоматийный расклад показался бы Максиму Горькому игрой в бирюльки. Но прямолинейный Флай упреков не ведает. Он развенчивает фабрикантов, непреклонных, как сталь, на которой они наживаются и закаляются, но при этом не забывает, каких алкогольных безобразий, физиологических и душевных мук такой выбор стоит их неблудному сыну.

Поколебавшаяся фестивальная мода на восточное кино в Сан-Себастьяне была вновь узаконена в правах. Приз за режиссуру (а также награды ФИПРЕССИ и за дебют) получил Бон Чун Хо, захвативший разные жюри «Воспоминаниями об убийстве». А точнее, затянутым рассказом о серийном киллере и насильнике (с 1986 по 1991 год) десяти жертв — в диапазоне от семидесятилетней старухи до тринадцатилетней школьницы. Реальная история, потрясшая корейское общество невиданной у них жестокостью, отсутствием улик, мотивов, нераскрытое

преступление, хотя по следствию прошли три тысячи подозреваемых, вдохновили режиссера на, так сказать, корейский интеллектуальный триллер. Но не лучшего образца, притом что главный интерес здесь поддержан жанровыми перепадами, сменой настроений, когда от смешного до ужасного и наоборот всего один шаг. Два детектива, местный простак и сеульский тонкач, свои маски отрабатывают со знанием дела, легко и безутешно внедряясь в комические положения, обостряющие саспенс картины. Однако ритмичного микста жанров все же не получается.

Корейский синдром поразил не только жюри, но и публику, проголосовавшую за внеконкурсный фильм Ким Ки Дука «Весна, лето, осень, зима и весна» (стоимость приза 30 тысяч евро). Этот выбор понятен без оговорок. Теперь Ким Ки Дук, завзятый профи, снимает красивые, как настенные календари, картинки пейзажей, делает «художественное массовое» кино — вполне распространенный и незазорный для режиссеров без кричащих амбиций жанр. Тем более что свои кадры-открытки, где сменяются времена года, он, не таясь, отождествляет с этапами человеческой жизни, с природными циклами, отражающими — со смелостью детских или мудрых прописей — духовный путь человека, здесь — молодого монаха, прошедшего сквозь любовь, наваждение, гнев, убийство, покаяние, но обретшего покой и, кажется, счастье. Поскольку корейский трудоголик снимает часто, он снимает то для всех, то только для некоторых, все еще «безобразное» предпочитающих «прекрасному».

Два фильма, показанных в начале и в последний день фестиваля, определили его какую-никакую интригу. «Станционный смотритель» Тома Маккарти, режиссера-дебютанта, сценариста, театрального актера, причем играющего на Бродвее и в офф- и в офф-офф-бродвейских спектаклях, получил спецприз жюри, а «Выстрелить страшно» Дито Цинцадзе — «Золотую раковину».

«Весна, лето, осень, зима и весна», режиссер Ким Ки Дук

«Наследство», режиссер Пер Флай

«Воспоминания об убийстве», режиссер Бон Чун Хо

«Станционный смотритель» до Сан-Себастьяна удостоился в Санденсе премий публики, за лучший сценарий, за лучшую мужскую роль актеру Питеру Динклейджу, точному и, что важнее, неожиданно мужественному. Ведь сыграть ему, карлику, пришлось в этом милом несентиментальном фильме вовсе не характерную роль маленького че-

ловека с комплексом «трейнспоттинга», но влюбленность, раздражение, попытку самоубийства. Тишину, шум и ярость. Его персонаж обожает наблюдать за поездами и получает во внезапное наследство уединенный домик близ депо в Нью-Джерси. Самодостаточный Фин предпочитает одиночество, но влипает в отношения с чудаковатой художницей и болтливым до судорог продавцом хотдогов, чей вагончик расположился у пристанища карлика. Привыкший держать спину и не поддаваться на любезные приставания знакомцев, этот «тоже ведь человек» вступает в жизнь, где «все, как у людей», забывая о росте и комплексах, но помня и чувствуя только то, что свойственно вообще человеку и мужчине. Невысокомерное кино.

В фильме Дито Цинцадзе все вроде бы много сложнее — драматургические ручейки и пригорки, трансформация героя по имени Лукас, разнообразие как бы случайного и примечательного фона, разборчивая камера, которая беспокойно снимает город N. или S. (в Германии, а где именно — не разобрать) и мирно — водную гладь «над вечным покоем», по которой скользит лодка героя — ритмическая направляющая режиссерской конструкции. Но по сухому остатку, несмотря на тонкие околичности, все здесь проще, чем, наверное, затевалось.

Снимая не так давно «Горе-киллеров» в Мангейме, вглядываясь в нерадивых беженцев — серба Бранко и грузина Мераба, — польстившихся на заказное убийство, но как-то его все откладывающих, Цинцадзе предлагал им предаваться трогательному безделью, имитируя подготовку к серьезному делу, и обходить (под сочувствующим взглядом режиссера) абсурдные уловки для достижения своей абсурдной цели. Тон и интонация той картины забирали зрителей «кривизной» поступков и естественностью поведения артистичных парий с приветом, вынужденных окопаться в чужой местности, но при этом осваивать ее на свой лад и слух. В новой картине, названной режиссером «поэтическим триллером», есть много хорошего. Но ее недостаток — в выборе главного актера, который постоянно присутствует в кадре и даже проходит путь от застенчивого человека без свойств, работника ихнего собеса, разносящего еду больным и старым, до убийцы любимой. А при этом «не держит», разбалансирует такую странную, из повседневности прорастающую, но провисающую историю. Хотя ее все-таки порой вытягивают эксцентричные партнеры: сосед Лукаса, страстный поклонник Северной Кореи, куда он исправно ездит и по которой скучает, несмотря на диктаторский режим, и откуда привозит виски, настоенные на змеином яде; аккуратная старушка, которая ест принесенную в судочках еду вместе со своей собачонкой; эмигрант, выучивший немецкий, после того как тридцать раз прочел «Волшебную гору»; одноглазый пенсионер, бывший снайпер, обучающий Лукаса стрелять с правильным дыханием, не закрывая глаз, и вспоминающий жену, когда-то убежавшую от него с английским офицером; смурной дядька, изображающий по собственной режиссуре мертвеца и лежащий в костюме для дайвинга в позе живого трупа на поверхности водоема, по которому наяривает веслами Лукас... Именно эти «тени», копошащиеся, умирающие от тоски за окнами города, но оживающие с помощью Цинцадзе в своих мелких радостях, обидах и беспробудном одиночестве, становятся центробежной — и оттого убывающей — силой фильма «Выстрелить страшно». А страх перед оружием преодолен невнятным человеком с помощью сценарной натяжки: после того как он прослушал лекции психотерапевта, обучающего технике избавления от неуверенности в себе, и по совместительству отчима возлюбленной Лукаса, которую муж мамы нещадно пользует. Но этот же страх остался побудительным мотивом для изображения тех (родственных и Отару Иоселиани) персонажей, чьи имена мы не узнали, но кто сыграл достойную свиту «короля» — если угодно, голого. Возможно, такого эффекта режиссер добивался. И заслужил главную награду в Сан-Себастьяне.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Восток есть восток

ВЛАДИВОСТОК-2003

«Земля, пропитанная любовью», режиссер Ли Кван Ам

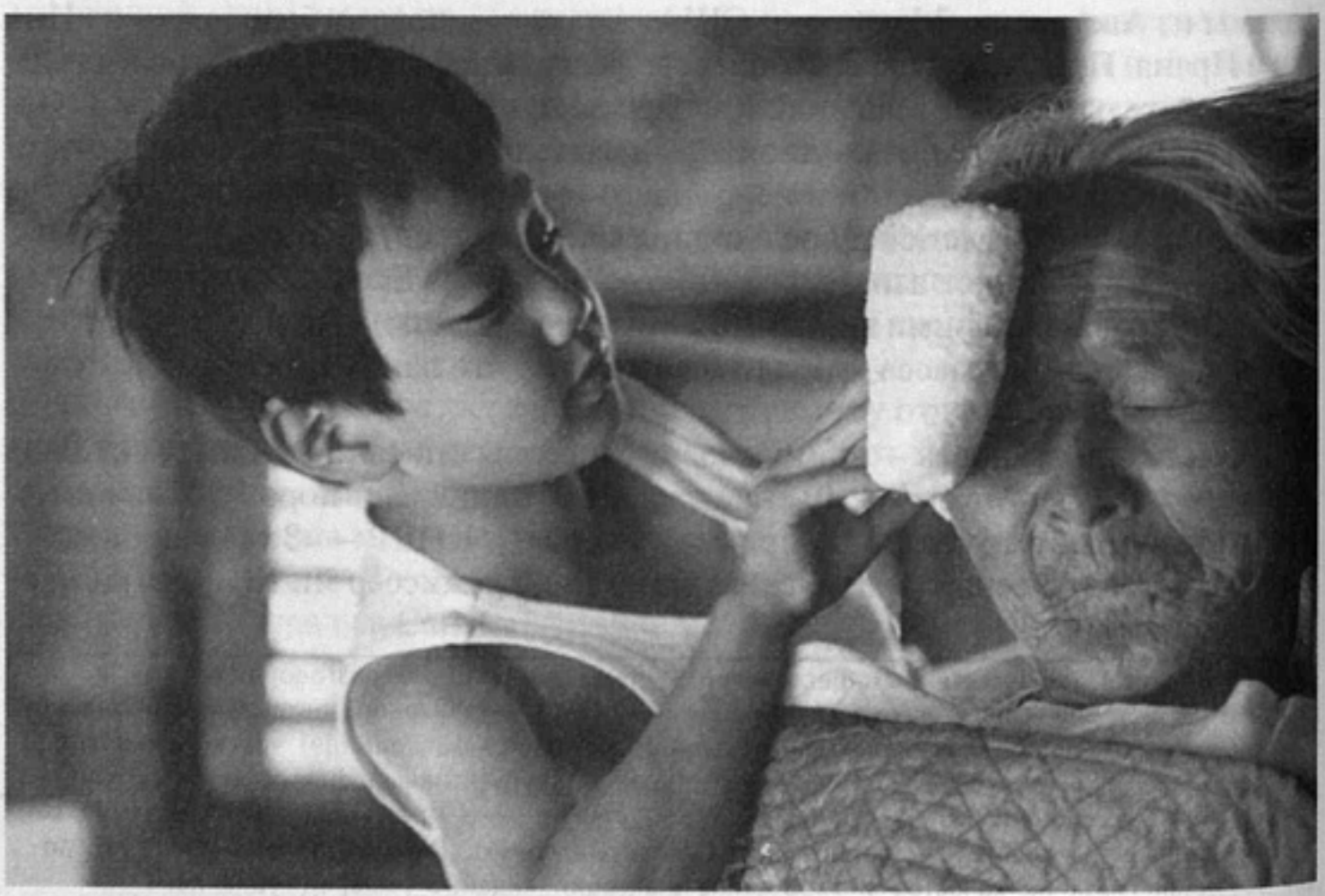
Российские фестивали традиционно ориентированы на Запад. Кто-то прорубает окно в Европу, кто-то латает былую дружбу стран Балтии и СНГ. До фильмов из дальней Азии им, в сущности, дела нет. Владивостокский Pacific Meridian — кинофестиваль стран Азиатско-Тихоокеанского региона — заполнил наконец пустовавшую нишу. Сектор охвата, впрочем, шире сопредельных с отечеством дальневосточных государств. Помимо лент из двух Корей, трех территорий Китая (КНР, Гонконг, Тайвань) и Японии в программе феста были представлены фильмы из Австралии, Мексики и США. А также — почему бы и нет — из Индии и Ирана. Программа первого по счету фестиваля Pacific Meridian не была ни сногсшибательной, ни идеальной. Как всякая проба, как всякий задел, она и не претендовала на звание эталонной. Злопыхатель заметит, что большая часть картин — не первой свежести и не высшего сорта. И будет по-своему прав. Но не на все сто. Pacific Meridian предоставил зрителям и спецам редкостный шанс погрузиться в контекст азиатского киномейнстрима. Если некие имена, тенденции (и стоящие за ними значимые культурные пласты) игнорируются отборщиками фестивалей класса «А», это не означает, что данных явлений не существует вовсе [1].

Мультикультурность — вот ключевое слово для описания многих лент Владивостокского фестиваля. Сращение традиций принимает порой диковинные, химероподобные формы. Вот, к примеру, фильм из КНДР — «Земля, пропитанная любовью» (Affection — Permeated Land, 1999, режиссер Ли Кван Ам). Севе-

[1] Вкусовой диктат первостатейных фестивалей — тема для особого разговора. «Львы» и «Пальмы» в истории кино — сомнительные вешки. Грань между репрезентацией национальных школ и откровенной мистификацией (желаемое выдается за должное) чрезвычайно зыбка. Определяющую роль в отборе и поощрении играют тут субъективный фактор (кураторский концепт) или миссионерские амбиции. Не секрет, что из кино Ирана или КНР западные отборщики вычленяют преимущественно «диссидентскую» линию. Пестуют и продвигают ее, порой закрывая глаза на качество и творческие кондиции «идейно выдержанных» лент.

рокорейские ленты на первый взгляд представляются лишь грубоватой имитацией эталонов сталинского кино. Но их вопиющий соцреализм питают иные ментальные корни. Фабула этого фильма в общих чертах сгодилась бы и для советской картины. Увечную репатриантку встречают на родине тепло и сочувствие прежде незнакомых ей людей. Согретая заботой бескорыстных соотечественников, калека встает с инвалидного кресла (таков долгожданный финал). Имеются, однако, и ощутимые несходства. От сталинских прототипов корейскую ленту отличает явная гипертрофия условностей, иной рецепт воссоздания экранной квазиреальности. За моральную норму выдается алогичный подвиг самоотвержения. Восславляется благонравный эксцесс. Все попечение о хромоножке взваливает на себя девушка-доброволец. Ради блага новой подруги она готова оставить успешную карьеру, пожертвовать личным счастьем. Показателен эпизод проводов девушек, покидающих вдвоем лечебное учреждение: массовка (хор!) безымянных больных внезапно заполняет балконы клиники. В синхронном порыве статисты машут вслед героиням. Внятность назидания в этой системе координат важней приземляющего правдоподобия. Специфичны и принципы актерской игры. Способы выявления эмоций — положение рук, наклон головы, направление взгляда — строго кодифицированы. Словесную составляющую сцены дублирует четкий мимический акцент. В изолированном от «глобальных» влияний кинематографе КНДР, мутируя, выживают традиционный актерский словарь и фабульные принципы старого восточного театра. Другой особенностью лент северокорейского соцреализма является негласное, но неотступное присутствие вождя. Он в каждой реплике, в каждом кадре. Не просто образок, эмалевый лик на лацкане пиджака и жакета — высший авторитет, гарант сбережения моральных норм, стройности и соразмерности северокорейского мироустройства. В пирамидальной конструкции (массы/подножие — вождь/вершина) непрестанно осуществляется принцип взаимных эманаций. Совокупность благодеяний подданных питает «паранормальные» потенции лидера, которые, в свою очередь, озаряют и структурируют простонародный обиход [2]. Своеволие «правильной» героини — мнимо, так проявляют себя благие императивы (а через них утверждается вышняя воля вождя). Фильмы из КНДР — по-своему уникальный синтез видимостей сталинского искусства с тысячелетним комплексом конфуцианских идей.

[2] «Народ должен был составлять единое целое с царствующей особой. Это целое могло возникнуть лишь в религиозно-ритуальной практике, где, как крупинки металла, люди должны были непрерывно стремиться к своему магниту — религиозно-ритуальному главе, для того чтобы разделить с ним радость получения благодати» (Мартынов А. Конфуцианство. Лунь Юй. СПб.,2001).



«Дорога к дому», режиссер Ли Чон Хян

Специфический инструктивный заряд ощутим и в южнокорейском мейнстриме. Без опоры на прописи Конфуция не обошлось и здесь. На первом плане не столько мысль об общественном благе, сколько семейные ценности. А также идея гуманности (по-корейски — ин, по-китайски — жэнь). Если учитывать этот культурный бэкграунд, коммерческий успех в Корее слезоточиво-гуманистических лент вроде «Оазиса» уже не вызовет удивления.

Абсолютным кассовым чемпионом национального проката стал в 2002 году по-женски сентиментальный и полный неприкрытой дидактики фильм «Дорога к дому» (The way Home, режиссер Ли Чон Хян). Во Владивостоке эта картина получила Гран-при. Горожанке нужно на время сбыть с рук своего малолетнего сына. Она везет его к престарелой родственнице в отдаленную деревушку. Старушка нема и очень бедна, потому избалованный мальчуган поначалу с презрением относится к своей непрезентабельной опекунше. Но добротой и терпением бабушка вразумляет пацаненка. В город возвращается не дитя без корней, а по-корейски «гуманный» ребенок. Справедливости ради следует отметить, что показ деревенской нищеты, демонстрация разлада между традиционалистскими установками селян и привычками горожан-»космополитов» — редкость для южнокорейского кино, ориентированного преимущественно на урбанистические сюжеты. Привлекательность фильма для национальной аудитории объясняется, как ни странно, предсказуемостью его финала. Побеждает должное. Стираются поколенческие противоречия, снимается разлад между «деревенским» и «городским». Утверждается почтение к старшим. К наследию предков. К тому, в чем общественное мнение Кореи видит фундамент самосознания нации. («Среди людей мало таких, кто, будучи почтительным к родителям и уважительным к старшим родственникам, был бы склонен выступать против вышестоящих», — учит конфуцианский канон.)

Постановщик фильма «Гада Мэйлинь» (Gada Meilin, КНР, 2002) Фэн Сяонин — однокашник прославленных Чена Кайгэ и Чжана Имоу. Но, в отличие от них, делает фильмы для «внутреннего пользования». Скрещивает батальную экзотику с принципами советских «историко-революционных лент». Место действия — Внутренняя Монголия, время — «начало XX века» (вероятно, 1910 — 1920 годы, вскоре после падения империи Цин). Опричник (мэйлинь) местного князька, богатырь Гада поднимает восстание монгольских масс против своего беспринципного сюзерена, коррумпированных правительственных чинуш и коварных агентов Японии, стремящихся, разделяя, властвовать на чужой земле. Герой степей оказывается убежденным глашатаем лозунгов общекитайского патриотизма. «Я — гражданин Китая», — говорит он, с презрением отвергая со-

«Колыбельная», режиссер Вон Шин Юн

вет японцев отделиться от ханьской (то есть китайской) державы[3]. Понятно, идея независимости окраин неприемлема для идеологов КНР. Другой нарочитый анахронизм — регулярные напоминания о «ведущей роли» компартии в жизни великой страны («где-то на дальнем юге собирают отряды борцы за народное счастье»). На всеблагую силу и следует уповать монгольскому богатырю и степнякам-повстанцам. Но это идейный довесок, манки — авантюрный сюжет и экзотический кавалерийский экшн. Наступает момент, когда режиссер прекращает игру в предметную достоверность, переодев благородных разбойников из традиционных халатов в эффектный дизайнерский прикид (ремешки крест-накрест на голом торсе, кожаные ковбойские шляпы). Превращает монгольскую степь в подобие Дикого Запада, в разудалый Nowhereland. «Гада Мэйлинь» — аналог позднесоветских киногибридов — «революционных истернов» и криминальных драм из жизни большевиков-подпольщиков — свидетельство постепенной эрозии, видимой деградации соцреалистических эталонов. Сберегая (формально) директивные подпорки, ленты подобного типа стремятся подладиться к изменчивым вкусам масс. Риторика революционного романтизма становится едва ли не фикцией. Внешним декором. «Пропуском» для внедрения заемных жанровых схем.

Освоив цифровую технику, режиссеры из КНР и Гонконга приохотились к формалистским играм. Сверхдостоверность репортажной картинки оказывается в подобных фильмах противовесом откровенной условности сюжетных конструкций. Случается, цифровая видеокамера сама становится субъектом повествования, этаким своевольным следопытом-соглядатаем. И все же баланс между визуальным «правдоподобием» и концептуальностью фабульных теорем чаще всего неустойчив. Торжествуют умозрение, концепт (политические аллюзии, диссидентские подтексты). Фильмы этого стиля, сформировавшегося в КНР в условиях «контролируемой свободы», привлекают пристрастное внимание западных критиков и отборщиков европейских фестивалей. «Общественный туалет» (Public Toilet, Гонконг — Южная Корея — Япония, 2002) — первая маньеристская лента гонконгского постановщика Фрута Чана, сделавшего себе имя неореалистическими картинами. Довольно путаное (автору не всегда удается точно соотнести несколько самостоятельных сюжетных линий) и провокативное по духу кино. Главная провокация, однако, не в выборе локуса. В дальневосточных культурах разговоры об опорожнении-дефекации не считаются табуированными (во всяком случае, в корейском этикете). Телесные выделения — продукты жизнедеятельности — удобная метафора человеческих универсалий, житейского цикла, круговорота бытия. Действие картины стартует в Пекине, а вскоре переносится в Пусан, Нью-Йорк, Гонконг, на берега Ганга. Главные персонажи — китайцы, корейцы, индусы из Гонконга — одинаково молоды. Каждый одержим поисками волшебного снадобья, которое сможет спасти жизнь неизлечимо больному родственнику или другу. Искатели чудесных лекарств свободно перемещаются по миру, из страны в страну. Режиссер демонстрирует абсолютную проницаемость границ, полное отсутствие культурных барьеров. Юные уроженцы разных азиатских государств представлены неким глобальным братством, неформальной общностью — вне конфликта интересов, религиозных убеждений, поведенческих норм. Утверждение этой утопии и есть главная провокация картины. Вызов традиционалистам, ретроградам, ревнителям этнической чистоты (каковых немало в означенном регионе). И не в последнюю очередь, пекинским цензорам (с ними у Фрута Чана давние счеты).

Иранский фильм «Под лунным светом» (Under the Moonlight, 2001, режис-

---

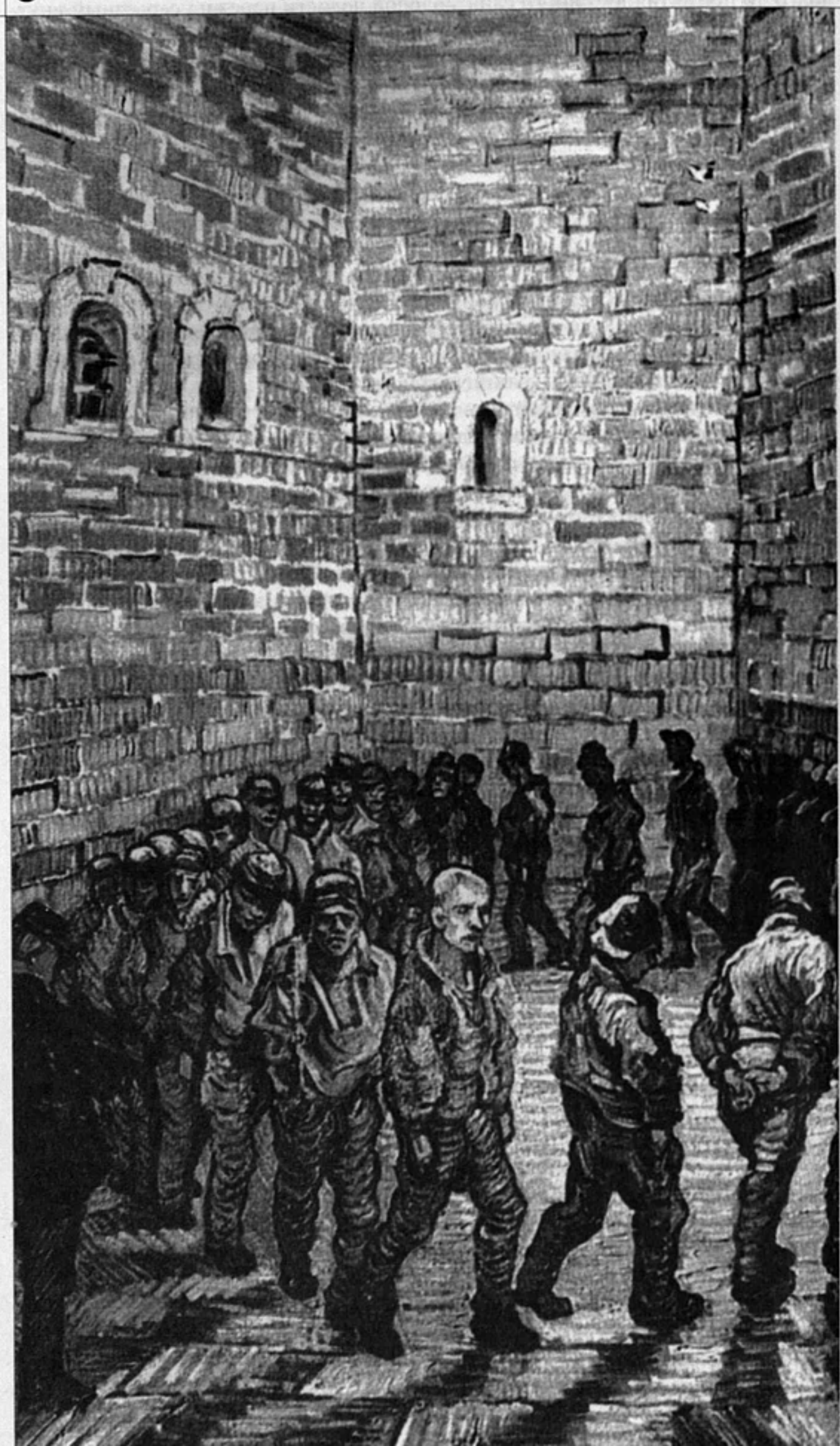
[3] Постановщики из КНР и КНДР (стран, некогда оккупированных Японией) продолжают следовать агитпроповской традиции плоскостного, карикатурного изображения «заклятых недругов». Если в китайской картине неприязнь к японцам проецируется в неближнее прошлое, то в северокорейской ленте «Земля, пропитанная любовью» она заполняет собой настоящее, сегодняшний день. Несчастную хромоножку (на беду свою росшую в Японии) односельчане покалечили лишь за то, что девочка осмелилась выйти на улицу в национальном корейском костюме. Японцы представлены в фильме агрессивными ксенофобами, лишенными всякого представления о гуманности, сострадании и благородстве.

сер Сейед Реза Мир-Карими) интересен в первую очередь тем, что пытается представить исламское понимание сострадательности и гуманизма. Примирить критику социальных язв современного Тегерана с апологией религиозного подвижничества (и тем самым оправдать право на верховенство в стране «просвещенных» священнослужителей). Герой картины — провинциал, завершающий обучение в одном из религиозных училищ столицы, томимый духовной жаждой юноша-идеалист. (Заметим, однако, что в фильме показаны и другие типы «бурсаков»: фанатичный буквалист, шалопай, приспособленец.) Незадолго до принятия духовного сана молодой человек пережил серьезный внутренний кризис. Столкнувшись внезапно с миром изгоев — проституток, воришек, бомжей, — он отдается сомнениям. Не в принципах веры — в себе самом, в своей способности соответствовать пастырскому идеалу. Выход из тупика — принятие идеи «действенного добра». Служитель Аллаха обязан не просто нести в народ божье слово. Задача его — помогать несчастным благими поступками, дельным советом. Не отгораживаться от грешного мира — в меру сил способствовать устранению его несовершенств. Любопытно, что слабейшими в картине оказываются сцены с «сирыми-убогими», «униженными и оскорбленными». Все эти обитатели «дна» выглядят ряженными. Даже если (по иранской кинотрадиции) исполнители — люди с улицы, то отнюдь не обитатели городских трущоб. Вместо репортажной достоверности тут почти сценическая условность. Нет в фильме и характерного для диссидентских лент открытого финала. Возможно, подобная подмена не режиссерская прихоть, не рецидив самоцензуры, а маркировка границ реализма в «городском» иранском кино, предназначенном преимущественно для внутреннего проката. Проблема обозначена: бедолаги в исламском Иране есть. Но погружаться в варварский быт столичных изгоев, доискиваться до первопричин несчастий этих людей постановщик считает излишним. Исходная компромиссность авторского подхода соответствует, вероятно, идейному курсу персидских киночиновников и власть предержащих мулл.

Каждая из фестивальных лент была по-своему примечательна и любопытна. Но подлинным арт-прорывом — без снисходительных скидок и оговорок — можно назвать лишь аскетичную южнокорейскую десятиминутку «Колыбельная» (A Cradle Song, 2002, режиссер Вон Шин Юн), получившую главный приз в конкурсе короткометражек. Фильм поражает точным сращением, взаимной обусловленностью визуального приема и фабульных ходов. Автор использует немудреный трюк — постепенное удаление камеры от объекта съемки, длит на протяжении всей картины единый и непрерывный план-кадр, поэтапно расширяя границы видимого. Начав с портрета, с человеческих глаз, камера-наблюдатель движется к «объективному» общему плану. Каждый новый метр освоенного пространства привносит в поле зрения все больше значимых частностей, корректирует восприятие и трактовку событий. Вначале только лицо мужчины. Но вот уже женская головка (у его плеча). Любовники? Преступник и заложница, жестокий злодей и жертва? В какой-то момент понимаешь: это близкие люди. Уже заметна кровь на рубашке парня и красная лужица у его ног. Уже различим спецназовец, подкравшийся сзади. Полицейское оцепление. Стайка репортеров среди зевак. Свежий труп в глубине проулка. Обрывки фраз из репортажей телевизионщиков: «Преступник сбежал из кутузки... взял в заложницы собственную сестру». Акт отчаяния? Странный способ самоубийства... Удачно найденный технический прием в картине корейского автора не просто питает движение фабулы — продуцирует метафорические подтексты. Истертая максима «лицом к лицу лица не увидать» обретает вдруг обескураживающую наглядность.

Жаль, что организаторам фестиваля Pacific Meridian не удалось в этом году заполучить фильмы из Индонезии, Новой Зеландии, Таиланда, Филиппин, разбавить респектабельный мейнстрим диковинами радикального азнатского артхауса (кто-кто, а постановщики из Японии, Гонконга, Кореи умеют создавать провокативные, парадоксальные, но очень энергетичные стилевые и жанровые киногибриды). Мозаика культур Азиатско-Тихоокеанского региона оказалась бы еще ярче, еще полней. Ясно, что Канн и Венецию нагнать не дано никому. Но имеется шанс — предвосхитить их вердикт, опередить европейскую моду (хотя бы на четверть шага).

О П Ы Т



Ван Гог.
«Прогулка
заключенных»

АЛЕКСАНДР ЗЕЛЬДОВИЧ

По ту сторону документа

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АНДРЕЙ ШЕМЯКИН

Первая картина Александра Зельдовича на документальном материале — «Процесс» — менее всего фильм на тему Холокоста, имеющую свои исторические границы и свои канонические формы подачи материала. На мой взгляд, это вообще первая в нашем неигровом кино экранизация тотального террора как проблемы, давно сформулированной теми писателями и мыслителями (Андрей Платонов, Ханна Арендт, Надежда Мандельштам, Александр Солженицын, Ален Безансон, Виктор Клемперер, Тадеуш Боровский), кто оценил тоталитаризм как уникальный по своей чудовищности человеческий опыт XX века. Этот опыт не сводится к констатации или даже потрясению от факта того, или иного национального геноцида. Описать размеры геноцида, его масштабы, обозначить последствия — это, как выяснилось с ходом времени, еще далеко не всё. Собственно, после того как все описано, начинаются новые споры о том, чем стал XX век в истории, споры, которые очень трудно пока вывести из сферы привычных квазирелигиозных уподоблений (типа «конца света»), необязательных метафор, сомнительных исторических параллелей (когда, например, деспотическая царская Россия приравнивается к тоталитарному СССР) и прочих родимых мыслительных химер.

Поэтому спорить на бумаге не хотелось, чтобы не воспроизводить столь модные нынче «еврейско-русские» диалоги, слишком накатанные и отработанные. Мне лично хотелось просто, по-человечески, лучше понять мотивы, заставившие Александра Зельдовича сделать этот невозможный, неимоверный фильм, имевший вдобавок после телепремьеры немалый — для документального фильма — зрительский успех.

Андрей Шемякин. Саша, картина, по идее, могла бы появиться уже где-то в начале 90-х, после фильма Семена Арановича «Большой концерт народов, или Дыхание Чейн-Стокса», посвященного «делу врачей», когда еще не «перекормили» Сталиным и когда было важно вводить в оборот все новые и новые факты. То есть когда фильм «Процесс» мог бы быть вписан именно в исторический контекст самопознания. Почему картина появилась сейчас?

Александр Зельдович. Картина появилась постольку, поскольку возникло предложение. Но если вы спрашиваете, почему она получилась именно такой...

А.Шемякин. Да, именно это...

А.Зельдович. Министерство культуры предложило мне снять фильм о разгроме Еврейского антифашистского комитета. Когда я начал изучать материал, то поймал себя на том, что стал задавать консультантам-историкам вопросы антропологического, даже психиатрического свойства.

Фильм сделан в начале XXI века. Рубеж веков — больше, чем символическая

граница, мы перешагнули в другой мир, это и дало возможность увеличить дистанцию. Эта дистанция сделала картину такой, какая она есть. Дело даже не в сравнении, не в сопоставлении тоталитарных европейских режимов. Это не ново. Новость в том, что фильм сделан про Европу вообще, без различий где был тоталитаризм, где его не было. В уничтожении европейского еврейства, произведенном руками нацистов и культурно и политически завершенном Сталиным, принимала участие вся Европа, весь западный мир. Европа — это довольно большое, но обозримое пространство. Сейчас, в начале XXI века, мы уже привыкли, что у нас показывают европейский прогноз погоды. С запада на восток. За несколько минут проходит панорама по европейскому материку с высоты метеоспутника на орбите. Фильм сделан с этой точки зрения. Он не про СССР, он не про нацизм. Он про европейское средневековье середины XX века.

А.Шемякин. Но не отрицает ли сам способ рассказа то, что вы хотите сказать? Ведь всю необходимую зрителю «информацию о событии», о «фактах» вы выносите чуть ли не в эпиграф, в пролог, за скобки. После чего вроде бы должно последовать траурное молчание, а не фильм длиной почти в два часа. Для нормальной повествовательной документальной картины это дико! Но дальше у вас начинается разговор, если можно так выразиться, по ту сторону молчания, по ту сторону фактов и документов.

Уточняю вопрос. Ваша картина обрела именно такую, скажем, концептуальную форму, потому что вы все придумали заранее? Или это было спонтанное решение, которое пришло по ходу работы?

А.Зельдович. Какую форму конкретно?

А.Шемякин. Форму, постоянно остраняющую документальную реальность, каждую минуту опровергающую эффект присутствия, к которому вроде бы должен стремиться документалист, добывающий «правду истории». Когда правильно и привычно цитировать не канонические пропагандистские тексты, а именно хронику, максимально незатертую. Она у вас, кстати, есть. Однако цитируете вы, как правило, редчайшие пропагандистские кадры, еще не ставшие иконическими символами тоталитарных режимов. Общее впечатление таково: вы еще и специально демонстрируете усугубленное вашим монтажом ритуальное действо, на фоне которого все и рассказывается, уже по второму кругу, после пролога, как бы голосами самих участников процесса. За кадром актеры поразительно «похожими» голосами читают подлинные документы, а тем временем лица жертв по очереди укрупняются, выходят на авансцену, потом в том же порядке уходят за пределы кадра... И тоталитарная хроника становится своего рода рамкой для коллективного портрета. Таким образом, перед нами уже не реконструкция и даже не пародия, в принципе уместная для передачи фарсового обличья трагедии (эту краску использовали Павел Финн и Семен Аранович в «Большом концерте народов»), а этакое... сверхдокументальное, что ли, кино. Мне лично в конце концов стало еще страшней.

Последние лет тринадцать любые кадры, снятые в 30-е, обвиняли в постановочности, не верили им, монтажно опровергали, чтобы заставить работать все-таки в качестве документа времени. И вдруг в вашей картине «нереальное кино» работает именно в качестве документированной реальности!

А.Зельдович. Постановочность и пропаганда — не искажение реальности, а ее часть. Миф не пересказывает реальность, а создает ее. В буквальном смысле. Любое искусство, особенно талантливое, энергетическое, обладает качеством автоматического прогноза. И прогноза не только будущего, но и прошлого. XIX век стал таким, каким написала его русская литература. Каким он был на самом деле — вопрос бессмысленный, из области гаданий. Эпоха делается такой, какой ее создает мифотворчество, государственное ли, личное ли. Поэтому пропагандистская хроника — это хроника в буквальном смысле.

Второе. Последнее двадцатилетие в культуре, постмодернистское двадцатилетие, было отмечено недоверием к реальности. Реальность стала производной текста, она различалась и верифицировалась только в качестве текста. То, что за текстом, лежало за пределами художественного анализа и потому не представляло интереса.

Но, как это всегда бывает, по прошествии лет вот это самое неизъяснимое качество — то, что за текстом, — реальность как таковая начала вызывать интерес. Она непонятна, она вытесняется, как все непонятное, неподдающееся пе-

«Процесс»

ресказу, она тревожна и нуждается в новом открытии. Эта субстанция — реальность-за-текстом — находится вне пределов семантики, она не нуждается в толковании, она монолитна и едина. Ее не хочется истолковывать, но ее хочется ощущать. Это такой ветер. И каким-то образом этот ветер сквозит в произведении, на каких-то стыках, между слов... Недоверие к хронике — это, наверное, недоверие к реальности. Доверия и сейчас никакого нет, есть желание ощущать реальность. В храме Гроба Господня в Иерусалиме в стене есть отверстие с табличкой. Довольно низко, у пола. Если туда глубоко просунуть руку, то можно потрогать камни Голгофы, на которых стоит храм. Я просунул руку и долго искал. И не мог понять, потрогал или нет.

А.Шемякин. Может быть, именно поэтому вынесено за скобки само событие, чтобы, так сказать, устами младенца сообщить все-таки истину, а не версию? Ведь информация о разгроме Еврейского антифашистского комитета и казни его членов звучит в самом начале фильма и произносится голоском девочки-подростка! Нарочито не связанным с временем, о котором идет речь. Этот голос, сразу поражающий своим несоответствием ожидаемому «материалу» и вместе с тем удивляющий странной точностью попадания в интонацию — он, кстати, и дальше будет звучать по ходу фильма, — выражает то, что вы увидели за фактом?

А.Зельдович. Детский голос возник просто — методом вычитания. Любой взрослый голос невольно вносил в излагаемый текст ноту понимания и сочувствия. Это звучало бы пошло. А если бы сочувственной ноты не было — это было бы цинично и глупо. Для детского, школьного голоса отстраненность от произносимого текста естественна, ребенок имеет право на непонимание, эмоциональное непонимание, хотя Аня Штукатурова потом говорила, что ей с каждой сменой было все труднее выдерживать эту ноту. Она погружалась в материал, и он на нее действовал. Она замечательно исполнила свою работу. На самом деле было очень сложно, там и тексты не такие простые. Честь ей и хвала.

У фильма в показе по телевидению (по тогдашнему ТВС) был феноменально высокий рейтинг, неожиданный для документальных картин вообще и для политической картины в частности. Но еще интересней то, что он не уменьшался по ходу фильма. То есть если человек даже случайно попадал на канал, то смотрел до конца. Я подозреваю, что в картине есть некий гипнотизм, не вполне даже связанный с фактической стороной дела. Я хотел добиться этого эффекта. Материал здесь ни при чем. На самом деле это и есть задача кино. Потому что кино создается вне сюжета, вне фабулы и даже вне психологии. Задача

кино — обновлять чувство реальности, промывать зрительскую оптику, этим оно и ценно. Поэтому мой фильм — без малого двухчасовой изобразительный комментарий к первоначальной информации. Можно сказать, что одной из задач было промыть оптику, рассматривая, увы, достаточно замыленный многочисленными пересказами и спекуляциями исторический пейзаж.

А.Шемякин. Гипнотизм подозрителен и привлекателен одновременно. Но вы пошли навстречу этой опасности, иллюзион у вас хоть и тоталитарный, но все же по большому счету иллюзион.

Где-то вы берете боковые сюжеты, чуть ли не срезки, где-то — изобразительные мотивы пропагандистского канона. Но вы монтажно увеличиваете их за счет присоединения аналогичных действ, происходивших в другое время и в другом месте, то есть делаете как бы «метапарады». Вы соединяете эмоциональные фазы хроники, эффект внушения, а получается — последействие этих же кадров. А иногда берете те же мотивы из хроники, но начинаете там, где, формально-то говоря, событие в полном разгаре.

А.Зельдович. Я относился к изображенному на экране как к материалу, который я снял сам. Иначе не смог бы работать. Физически это, правда, было очень тяжело. Работа была постоянным отказом от материала. А я тяжело отказываюсь.

А.Шемякин. Обычно парады, шествия и т.д., так сказать, фасад режима, противопоставляются обыденной жизни. Вот пропаганда, а вот неореализм. Или вот палачи, а вот жертвы. А у вас одно как-то странно вплетается в другое, и возникает какая-то новая событийность — ну, скажем, свидетельские показания на процессе, звучащие, как обычная человеческая речь, которую можно услышать по радио. Почему эти традиционно разнопорядковые вещи оказываются в одном повествовательном потоке?

А.Зельдович. Это точный вопрос. То, что вы называете пропагандой, на 90 процентов — язык эпохи. Почему важно восстановить подсознание людей той эпохи? Как я понимаю, сознание обитателей этой тоталитарной державы, как и любое обыденное сознание, по большей части позитивно. Несмотря на бытовые тяготы или на войну, люди ощущали себя в хорошем мире. У них были идеалы. Пропаганда — это не неправда. Пропаганда есть правда сознания, танцы, демонстрации, хождение вместе — это счастье, счастье того самого тоталитарного сознания. Оно из этого и состоит на самом деле. Это не изнанка, это не ложный фасад. В этом смысле шизофреническое сознание активных деятелей этой эпохи, тех же следователей, тоже было позитивным. Меня поразил тот факт, что следователи, которые выбивали показания, после того как они их выбили, начинали сами верить в их достоверность. Потому что их сознание должно было оставаться цельным и непротиворечивым. Я помню по себе, в школьные годы, когда был ребенком, несмотря на весь мой тогдашний индивидуализм, причастность к коллективным, простым, незамутненным пропагандистским ценностям, их определенная сладость ощущались очень сильно. В этом был соблазн. И соблазн — главная составляющая эпохи. Был соблазн в радостной толпе, в принадлежности к ней был соблазн, в Сталине и в его невероятном обаянии был колоссальный соблазн. Желание этого соблазна, которое тоже соблазн, существует до сих пор.

У обитателя тоталитарного рая есть две основные потребности. Потребность любить и ненавидеть. И потребность в четкой картине мира. Человеку надо иметь достойный объект для любви и достойный объект для ненависти. Сейчас, в обществе потребления, в Европе, в Штатах, этого нет, там сменились ценности, в отличие от России. Инстинктивное желание иметь четкую, ясную картину мира, четкую картину счастья и перспективу этого счастья — это и есть выражение эпохи. Поэтому для меня важно было показать фашизм не через ужасы, а через этот «легкий кайф». Ведь по большому счету было не важно, русский ты или нет, кстати, немецких киносвидетельств было больше, я их больше нашел, и они были четче сделаны. В этом смысле Россия менее педантичная страна, чем Германия. Там все четче, там сентиментальнее, слащавее. И — определеннее.

Проблема обитателей того общества, тех, кто мало-мальски был способен на анализ, заключалась в том, что они жили в аду. Но люди не могут жить в аду — это не место для жизни. Поэтому их мозг всеми нейронами работал на то,

«Процесс»

чтобы поддержать и сохранить веру в то, что они живут в раю. Рай именно так выглядел в сознании большинства.

А.Шемякин. А каков статус жертвы в этом счастливом мире? Реальные жертвы — те, кого убили, те, чьи голоса мы слышим, — были невиновны в том, в чем их обвиняли, в фильме об этом рассказано. И тем не менее... Там есть потрясающая фраза одного из расстрелянных — что его работы лягут в общее здание литературы. И это его утешает перед неминуемой гибелью. Жертва должна была сопротивляться, нужно было себе сказать: нет, это неправильно.

Потом Ханна Арендт, Сартр и другие скажут о «взаимном сотрудничестве палача и жертвы», Солженицын припечатает — «кролики», и это уцелевшим жертвам будет очень больно услышать. Или все же такое непротивление помогло людям сохранить здравый смысл, потому что происходившее с ними вообще не укладывалось в сознание?

А.Зельдович. Жертвы конкретного политического процесса были людьми своего времени. После войны уже возникла возможность видеть эту реальность как она есть, то есть как ад. И раз так, то бунтовать и уже с самого начала осознавать свое существование как трагическое, как безысходное. Но человеку очень трудно находиться в статусе трагического персонажа, обреченного персонажа. Трагический персонаж — это персонаж, исключивший надежду. У него есть определенная сила, но ему очень трудно в повседневной жизни. В том числе и в нашей, сегодняшней. Это вечный вопрос — о сопротивлении.

Я показал жертв процесса, образованных и культурных людей. Для них осознание того, что они живут в мире, где нет блага, отказ от «рая», решение, исключающее веру, я думаю, было невозможным. Они мыслили так же, как и все, кто считал, что именно в отношении их допущена ошибка, а так — все правильно. И надо навести порядок, надо подправить, чуть подкрутить, надо воззвать, обратить внимание, чтобы исправить эту ошибку, и т.д. Надо приложить все усилия, чтобы вернуться в то иллюзорное существование.

В такой попытке психологической реконструкции сознания жертвы есть нечто бестактное. Я отдаю себе в этом отчет. Но так было, так они думали.

А.Шемякин. Я говорю сейчас не о реконструкции сознания жертвы. Из вашего-то фильма видно, что все эти свидетельские показания удивительно человечны. Они нормальны. Тут не в понимании сути сталинизма дело. Каждый пытается

выжить. Кто-то оправдывается, кто-то обвиняет другого (и такое было). Кто-то говорит о пытках, кто-то говорит, что не признает себя виновным ни в коем случае. Кто-то говорит, что вины, по определению, быть не могло, потому что везде сидели правильные люди на правильных местах. Кто-то жалеет, что ему придется расстаться с языком идиш как устаревшим, но хотел бы еще на нем писать. Это потрясающий момент. И это все реакции на конкретную ситуацию! Но мы-то знаем, и вы показываете, что за этим стоит. Что эта ситуация развивается, ширится, умножается, перекидывается из страны в страну. В конце концов мы видим, что все пространство, которое раньше было многообразным, многосоставным, — это уже чисто пластически сделано, — заполняется сначала солдатами в нацистской форме, а потом просто молчаливым народом, толпой где люди уже не отличаются друг от друга.

Детский голос (потрясающее, хоть и очень спорное решение) становится по ходу картины словно бы сердцевиной сознания жертв, которые не признавали себя жертвами глобального Холокоста. Наше знание оказывается менее эстетически действенным, чем их незнание (показанное и доказанное вами)! Вот здесь в фильме произошел какой-то потрясающий слом, не побоюсь этого слова, стереотипа, освобождающий пространство для новой мысли обо всем об этом. Вы его открыли. Потому что десятилетиями все жертвы воспринимали происходящее как благословенный порядок вещей, потом — как заведомо неблагословенный. Как рай или как ад. Развивая эту метафору, скажу: ничего себе, цена за грехопадение — небытие в буквальном смысле слова!

А.Зельдович. Последняя фраза фильма — это цитата из Лиотара. У нее самый прямой смысл. «Судить можно от имени ничто и ниоткуда». Трудно судить о том, чего уже нет, от имени того, что навсегда уничтожено.

Но что касается жертв... Эти люди не были оппозиционно настроены, они были частью этого режима и, несмотря на свой идеализм или цинизм, жили в нем и переживали возможность сопричастия к раю. И непонятно, от чего жертва переживала больше — от физических страданий или от того, что ее отлучали от возможности счастья. В нацистском и советском тоталитарных режимах был огромный ресурс счастья, это суть того и другого режима. Это было построение счастья, это было его утверждение. Немцы не только боролись с европейскими странами и не только боролись с евреями. Это была негативная установка, но не она создавала повседневное сознание. Сознание формировалось ощущением счастья.

Фильм, кроме всего прочего, о феномене зомбирования. И недаром там столько крупных планов лиц людей, которые слушают и смотрят.

А.Шемякин. Нынешнее постсоветское «несчастье» — обратная сторона «всеобщего счастья» и «всенародного ликования». Такое же тотальное. Что подозрительно. Нет места для радости, умиления — важнейших эмоций, рожденных религиозным переживанием бытия. Жизнь без благодати.

Но вернемся к фильму. Вы сказали — невозможен суд изнутри, но в картине сделана попытка такого суда. Потому что все попытки извне уже были использованы, и по большому счету они не убедили тех, кто не спорит и даже готов реставрировать идеологические символы, как нынешние сталинисты, но хочет обратно в тоталитарный рай именно как в рай. Покажите это все фронтовикам. Могли они в 43-м году задуматься о том, а надо ли кричать: «За Родину! За Сталина!» или, скажем, «За Россию»? Для них Победа пересиливает все послевоенные ужасы.

А.Зельдович. На самом деле фильм не столь чудовищен, как вы говорите. Потому что он не только и не столько о тоталитаризме и не только о Холокосте. Фильм о людях XX века, которые тогда жили, которые, как дети из Гаммельна, были заманены Крысоловом. Которые за возможность находиться в раю были готовы совершать зло, не замечая его, потому что нет зла по определению.

Это нечеловеческая история и человеческий соблазн — оказаться в аду, думая, что это рай. Но когда иллюзия тает, декорации падают, все оказываются среди руин.

Сказка о крысолове — это сказка о Холокосте. Евреи были назначены крысами. Пришел крысолов и увел за собой всех детей... Я думаю, что XX век — это доказательство существования дьявола.

Если посмотреть на истребление европейских евреев как на сюжет XX века,

«Процесс»

вероятно, главный его сюжет, то это история о преступлении, история о содействии преступлению, о непротивлении преступлению. Было уничтожено много миллионов человек, целенаправленно и методично. Чудовищность в том, что я рассказывал дикую, но человеческую и в каком-то смысле человечную историю. История обольщения — это человечная история.

А.Шемякин. Кстати, возвращаясь к советскому быту, к тому, что было фоном этой райской жизни. Не мешали вашей интонации социальные реалии, быт вождей, о котором говорится за кадром тем же детским голосом? Не слишком ли в лоб, в духе нынешней антибуржуазности — вот, дескать, вожди жируют, а простые люди....

А.Зельдович. Это тоже реальность. Относиться к этому вообще без сарказма на самом деле было сложно. Все-таки нищета была позорной, уж слишком в этом смысле сталинский рай смахивал на потемкинскую деревню.

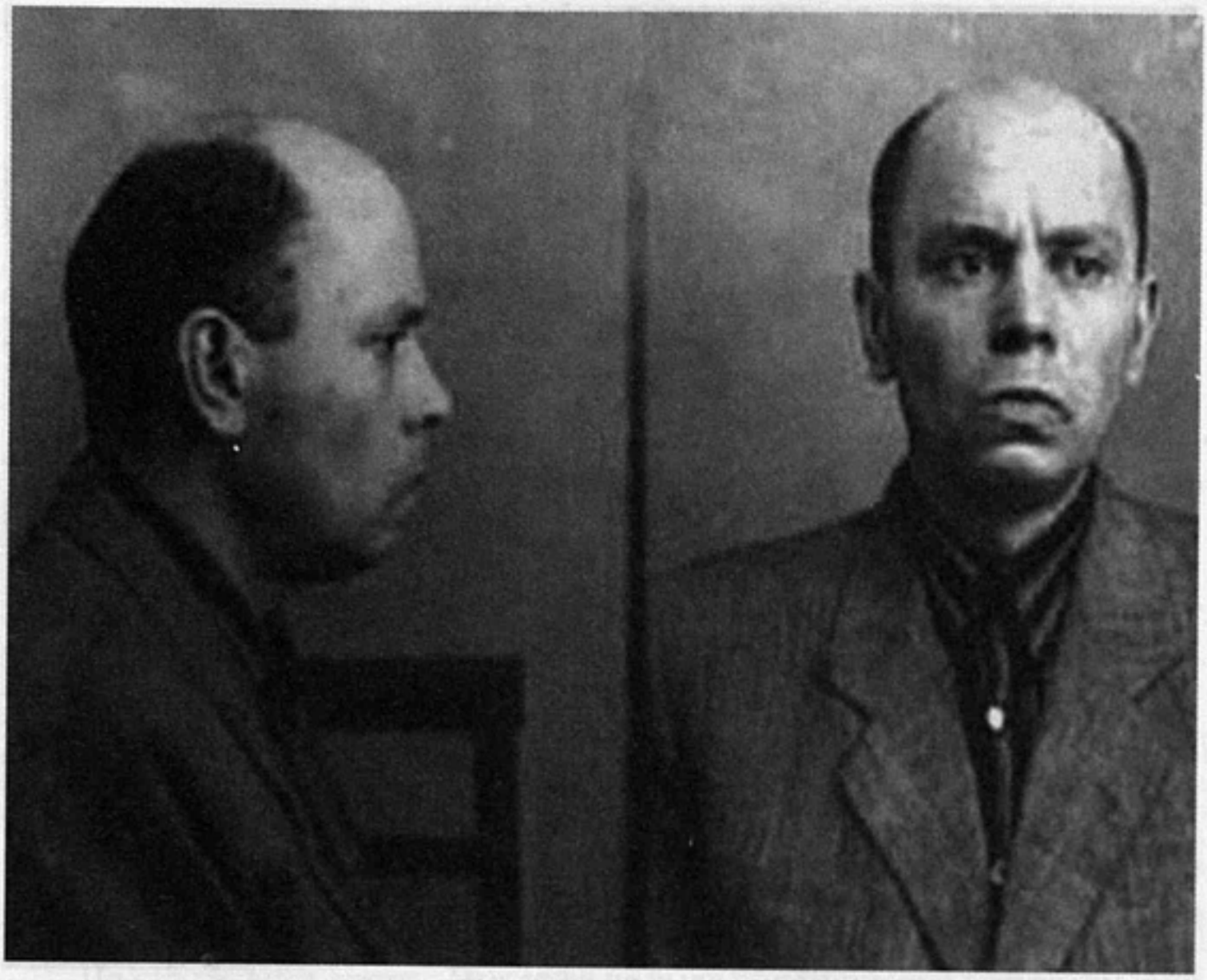
А.Шемякин. Саша, теперь о музыке. Музыка Леонида Десятникова, конечно, поразительна. Для меня она отчасти голос от автора. Уж никак не стилизация под классику, под Моцарта. Когда я увидел натурные съемки альпийского курорта, где собирались решать судьбу евреев...

А.Зельдович. Здесь как раз не музыка Десятникова. Это классический масскульт XVIII века. Она часто использовалась в хронике. Она до такой степени банально классична!

А.Шемякин. Извините за школярский вопрос, но какие задачи вы ставили перед композитором, чего вы хотели?

А.Зельдович. Когда я монтировал картину, я какие-то куски взял не из Десятникова. Потом я вспомнил, что у Лени есть замечательная симфония. И раздобыл запись. И фрагменты симфонии легли на эти куски, где-то они просто точно сели под монтаж, все сошлось. Я считаю Десятникова выдающимся композитором. Потом помогает то, что мы одного поколения и в каком-то смысле одного сознания. Леня начал с очевидно постмодернистских работ. Видимо, в дальнейшем с ним произошла эволюция, которую я замечаю и в других своих коллегах, и в себе самом. Накопление желания и способности чувствовать метафизическое. То, о чем я говорил в начале. Реальность за пределами понятийного, текстового — в данном случае это музыкальный текст — осмысления.

Профессиональное, человеческое и эмоциональное внимание к тому, чему я не хочу найти определение, но внимание человека, наделенного нашим рус-



«Процесс»

ским, советским, постсоветским драматическим опытом. Культурное сознание в России ни на чем настаивать не может и не имеет права. Не может утверждать то, что утверждено быть не может. То есть в самом начале ты находишься в ситуации панического сомнения в том, что делаешь, и в том, что должен делать. У Десятникова сомнение, невозможность утверждения всегда присутствуют, и ему никогда от этого не отвязаться, никогда не стать немцем...

А.Шемякин. Вы сделали то, чего, наверное, не мог предположить никто, но вместе с тем не сделали нескольких вещей, за которые любой документалист схватился бы руками и ногами. Во-первых, вы не рассказали историю Лины Соломоновны Штерн: как-никак, это единственный выживший свидетель тех кошмарных месяцев охоты на «безродных космополитов». Я еще мальчишкой видел, как она прогуливалась в Мозжинке по дорожкам и на нее смотрели с почтением и страхом как на человека, вполне буквально вернувшегося из ада. А ведь она (точнее, ее рассказы постфактум, синхроны ее родственников) дали бы вам естественный выход за пределы того сознания, которое вы с таким изощрением создавали в пластике. О том, что академик Штерн осталась жива, вы хотя бы сказали. Но, во-вторых, вы даже не упомянули о том, что Вениамин Зускин, как известно, не позволил себя мучить и расстреливать, он подпрыгнул до потолка и размозжил себе голову. Косвенно этот эпизод цитируется в «Ближнем круге» Кончаловского.

А.Зельдович. Я этого не знал, к стыду своему.

А.Шемякин. Насколько вообще вам важны были события как таковые, а не их визуальная репрезентация?

А.Зельдович. Моя задача — создать цельный образ, потому что все-таки я делал фильм. Поэтому я с самого начала исключил интервью. Если бы я делал цикл передач, то, несомненно, выбрал бы другую форму.

А.Шемякин. Вы не преодолевали документ, а, наоборот, к нему шли ради чего-то *другого*. И это *другое* вы задокументировали в своей картине. А вот насколько вы знаете, что и как делается в традиционном документальном кино? Дело не в эрудиции. Но у вас был шанс снять кадры из живой жизни, дать зрителю передышку. Такого желания не было?

А.Зельдович. Если бы я и захотел, то, наверное, все равно бы пытался создавать тотальное пространство.

Можно сделать потрясающий документальный фильм о чем угодно, вплоть до гастарбайтеров с Украины или из Молдавии. Они живут в каких-то общежитиях, общаются между собой, наверняка у каждого из них есть родственники, и весь этот мир можно показать. И если это никак не комментировать публицистически, то это будет рассказ о людях. Можно и фильм о супермаркете сделать, о продавцах и покупателях, почему нет? Кино, если получается, не важно о чем оно. Это всегда тотальное пространство, это всегда параллельная вселенная, даже если все снято в одной комнате. Этим оно отличается от других аудиовизуальных практик.

А.Шемякин. Значит, ваши мысли о Холокосте полностью вошли в фильм? Или что-то осталось, что вы еще хотели бы досказать и, может быть, как-то иначе выразить, традиционней, что ли, заодно испытывая сопротивление реального материала, не подчиняя его себе до такой степени? Впрочем, стремление подчинить документ, факт, событие задачам создания образа вообще свойственно режиссеру игрового кино...

А.Зельдович. Я не использовал эту картину как возможность донести до зрителя свои мысли. Знаете, Андрей, это скорее напоминает написание медицинского заключения. Где просто сопоставляются различные симптомы, и они в результате выстраиваются во внятную картину. Я перечислял факты и не пытался объяснять их. Все-таки я хотел создать образ, а не статью.

Я показал, что уничтожение европейского еврейства было коллективным деянием. Одни режут, остальные стоят и смотрят или помогают. Это не самый распространенный взгляд на тему.

Вот, например, загадочная вещь. В музее конференции по принятию «окончательного решения» в Ванзее есть буклет, где напечатаны все основные факты антиеврейской политики. Но упоминания об Эвианской конференции, о которой я рассказываю в картине, там нет. На той конференции тридцать восемь стран — то есть их, конечно, представители — единодушно отказались принимать у себя еврейских эмигрантов.

Поголовный антисемитизм 20—30-х годов в Европе и Америке тоже из памяти стерт. На самом деле антисемитские настроения были явно выражены не только в Германии — они в той или иной форме существовали в предвоенной Европе повсеместно. Это не только факт немецко-еврейских отношений. Нельзя также обвинять одно лишь советское государство. Антисе-

«Процесс»

митизм — послевоенный, сталинский — был, но то, что было сделано, было сделано многими руками. Почему?

У меня возникли мысли на эту тему, но к фильму они прямого отношения не имеют. Поэтому и остались за кадром.

А.Шемякин. Поделитесь?

А.Зельдович. Пожалуйста. В конце XIX века в Европе начало разваливаться и рушиться традиционное общество. Исчезали религиозные и классовые разграничения. С начала XX века лавинообразно пошел научно-технический прогресс. Естественно, для общества, которое столетиями не менялось, это был колоссальный стресс. В каждом сообществе есть люди, которые хотят жить, как вчера, потому что лучше жить в понятной системе координат.

При этом произошло следующее. Европейское еврейство, достаточно ассимилированное, в конце XIX века молниеносно, добровольно, даже безоглядно рассталось со своей традиционностью. Этому предшествовала пара столетий относительного спокойствия, когда евреев не уничтожали. (Последний геноцид был во времена Богдана Хмельницкого, то есть в середине XVII века.) За это немалое время был накоплен огромный энергетический потенциал, и евреи очертя голову бросились во все инновационные сферы — науку, политику, культуру. К деньгам это отношения не имело. В 20-е годы ядерная физика была не самым доходным делом. И евреи с этим ветром перемен стали намертво ассоциироваться.

А.Шемякин. И получается, что традиционный уклад за себя отомстил?

А.Зельдович. Крах традиционного общества в конце XIX века — одна из причин возникновения тоталитаризма. Тоталитарное общество помогало европейскому человеку пережить стресс, ужас перед завтрашним днем. Не потому, что завтрашний день однозначно будет хуже вчерашнего. Просто он был очень непохож на вчерашний. Этот ужас мог быть переориентирован на еврейство.

А.Шемякин. Как вы относитесь к тому, что сегодня понятие «геноцид» стало чуть ли не общеупотребительным?

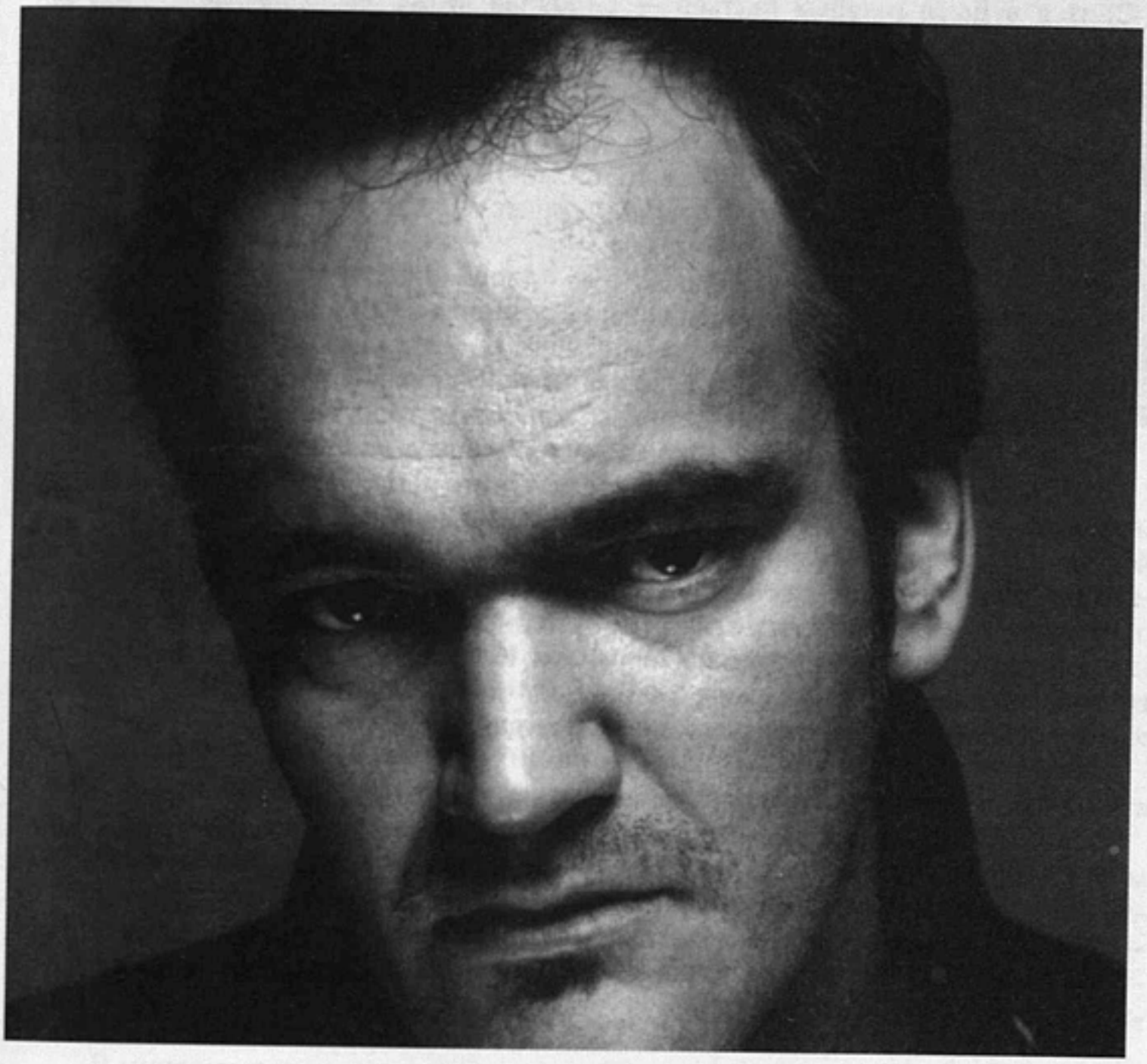
А.Зельдович. Я думаю, что геноцид — это не только уничтожение существенной части того или иного народа. Геноцид — это сознательное истребление генетического фонда народа, на восстановление которого потребуется не одно поколение. Это уничтожение возможности воспроизведения, которое заявляется как задача. Таким чистым геноцидом в XX веке, наверное, был только еврейский геноцид. Я не знаю, насколько геноцид армян в начале века ставил перед собой задачи уничтожения армянского генофонда.

Геноцидом, наверное, можно было бы назвать и неосознанный, необъявленный геноцид. Стихийный геноцид произошел в XX веке, как ни странно, с русским народом. Я, правда, в отличие от национал-большевиков, не считаю, что виноваты евреи. То, что в течение прошлого века многократно уничтожалась национальная элита, уничтожались лучшие, выделяющиеся, — это факт. Снимали стружку, выравнивали. Уничтожали наиболее удачные, выдающиеся генные комбинации. Вот это снятие стружки, сострогивание элиты крайне подорвало генетические возможности русского народа. Это происходило и в революцию, и в гражданскую войну, и во времена сталинского террора, и в Великую Отечественную войну. Потому что на войне, как известно, гибнут лучшие. Только на войне погибли пятнадцать миллионов. И только в немецких лагерях погибших советских пленных было три с половиной миллиона одних только мужчин.

Вначале была уничтожена дореволюционная элита, потом ее место в 20-е годы заняли пришедшие в революцию евреи. Нужны были специалисты, кто-то должен был работать. Потом была уничтожена либо отправлена в лагеря и эта элита — смешанная, еврейско-русская. Наконец, уже на наших глазах, в 80-е годы, произошло «освобождение» России от русско-еврейской смешанной элиты, ее рассеяние. Затем потрачено еще десять лет на создание новой. И вот теперь, похоже, принялись за новую чистку. Постоянная очистка нашего народа от его лучших, наиболее заметных представителей — и русских, и евреев, и других — это гигантский и невосполнимый ущерб. Начало было положено коммунистами. Но традиция, похоже, жива.

Подсевший на кино

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ МАРК ОЛСЕН



Квентин Тарантино

В конце длинного проезда, ведущего к уединенному дому Квентина Тарантино на Голливудских холмах, гостей встречает ярко-желтый Pussy Wagon, которым пользовалась Ума Турман в первой серии, или, как предпочитает говорить автор, первом томе, его нового фильма «Убить Билла» (Kill Bill: Vol.1). Приверженность Тарантино к памятным сувенирам, мелочам и мифологии, связанной с его картинами, стала легендарной и полностью соответствует пылкому нетерпению, с каким поклонники ожидают каждую ленту режиссера.

Его предыдущий фильм «Джеки Браун» вызвал в некоторых кругах недоумение намеренно смиренной обрисовкой характеров персонажей, а также тем степенным достоинством, с которым режиссер провел свою партию сквозь материал, почерпнутый из романа Элмора Леонарда. Если медлительность повествования в «Джеки Браун» требовала определенного привыкания, в связи с чем кое-кому пришлось смотреть картину не единожды, «Убить Билла» — это концентрированный заряд энергии, взрыв красок, музыки и действия. Сумасшедшая амальгама фильмов о мщении и фильмов в духе жанра кунфу школы братьев Шу, эта картина настолько же чрезмерна, насколько «Джеки Браун» была «недоговоренной».

Невеста, оставленная умирать в день собственной свадьбы своими бывшими партнерами — бандой убийц, известной как «эскадрон смертельной

гадюки», — просыпается после комы, длившейся пять лет, с твердым желанием отомстить за предательство. Одного за другим выслеживает она тех, кого считала друзьями (их играют Дэрил Ханна, Майкл Мэдсен, Вайвика А. Фокс и Люси Лю). Самый последний в ее списке — Билл, в исполнении Дэвида Каррадайна. Снимая в Китае, Японии, Мексике и Соединенных Штатах, подпитываясь аниме, итальянским giallo, блэксплойтейшн и другими поджанрами, Тарантино ставит «муви-муви», то есть кино, которое сам любит более всего смотреть. В результате получилось нечто столь грандиозное, что рамки одной картины не выдержали, и Харви Вайнстайн, глава Miramax, предложил разделить материал и выпустить два фильма. Эпизод в Доме голубых листьев — барочная битва, составляющая кульминацию первого тома, — снимался восемь недель, в то время как все «Криминальное чтиво» — десять.

Тарантино особенно узнаваем там, где он по-своему использует популярные хиты — можно ли слушать Stuck in the Middle of You или Didn't I (Blow Your Mind This Time) и не вспоминать эпизоды из его фильмов? На этот раз он заимствует музыку из чужих фильмов, компилируя и препарируя партитуры Бернарда Херрманна, Эннио Морриконе, Айзека Хейса, Квинси Джонса и Лало Бакалова и добиваясь поразительного эффекта. Заимствуя музыку хип-хоповой группы Wu-Tang Clan, он плетет фантастическое музыкальное покрывало, делая новый шаг за пределы своих прежних достижений. Активизация исхоженных жанровых троп напоминает то, как Боб Дилан перефразировал в композициях своего альбома Love and Theft «Признание якудзы» японского писателя Юнити Сага. Если Дилан берет крутого азиатского гангстера и бросает его на пыльные американские дороги, то Тарантино вносит на свою территорию первобытную обрядность и анархическую повествовательность фильмов о мщении и фильмов кунфу. Иконическая грандиозность спагетти-вестернов Серджо Леоне была обязана своим рождением самурайским фильмам Куросавы, в свою очередь вдохновленных американским ковбойским кино. Похоже, Тарантино решил все поставить на свои места раз и навсегда.

Тарантино поверил, что смонтировал около сорока процентов второго тома «Убить Билла», и, не раскрывая всех карт, обещает, что вторая часть будет более фабульной и более подробной в раскрытии характеров, а также более щедрой на «тарантиновский диалог», который почти отсутствует в первой. Однако поскольку до второй части мы еще не дожили, надо признать, что первая достаточна для того, чтобы разжечь наш аппетит.

Марк Олсен. Вы переходите от гангстерского кино к фильмам мщения и фильмам кунфу. Это отражает ваши собственные зрительские интересы?

Квентин Тарантино. Для меня смотреть кино и делать его — две вещи взаимопереплетенные. С самого начала я был фанатом не столько жанра, сколько поджанра. «Бешеные псы» — это не гангстерское кино, это heist фильм, что есть своего рода поджанр. Мне кажется, что я в разное время подсаживался то на один, то на другой поджанр. И прежнее увлечение перерастало новое, когда я собирался делать очередной фильм. Если я когда-нибудь потеряю интерес к кино как зритель, я вместе с тем утрачу все, чем располагаю в качестве режиссера. Одна часть меня хочет делать фильм в жанре итальянского giallo, другая — европейского эротического кино, третья — кино про женщин в тюрьме, четвертая — островное кровавое филиппинское кино, кино типа «Грязной дюжины» или мой собственный вариант спагетти-вестерна. Последнее я, пожалуй, и делаю.

Марк Олсен. Почему вы разделили «Убить Билла» на два фильма?

Квентин Тарантино. Первоначально — из-за длительности — Харви Вайнстайн хотел меня урезать. Я надеялся уложиться двумя с половиной часами — девяносто минут на первую часть и час на вторую. Вряд ли бы это удалось, но я так хотел. Мне бы в голову не пришло сделать два фильма вместо одного, пока Харви это не предложил. Зато вы увидите, что это пошло на пользу — я вырезал все самые скучные сцены.

«Убить Билла»

Марк Олсен. В монтаже?

Квентин Тарантино. В сценарии. Если бы «Убить Билла» был музыкальным альбомом, он весь бы состоял из хитов. Кроме того, здесь не осталось никакой воды, только чисто жанровые эпизоды. Как подсевший на кино я мог бы управиться с версией в три с половиной часа, но если вы не такой киноман, как я, то вряд ли пережили бы такой овердоз. Временной разрыв в несколько недель между первой частью и второй уникален. К моменту выхода на экраны второго тома уже появится в продаже видео и DVD, и если захотите, сможете посмотреть все кино сразу, но для этого надо быть подготовленным всей вашей жизнью.

Марк Олсен. Одна из самых удивительных примет первого тома — скудность диалога. Здесь почти не разговаривают.

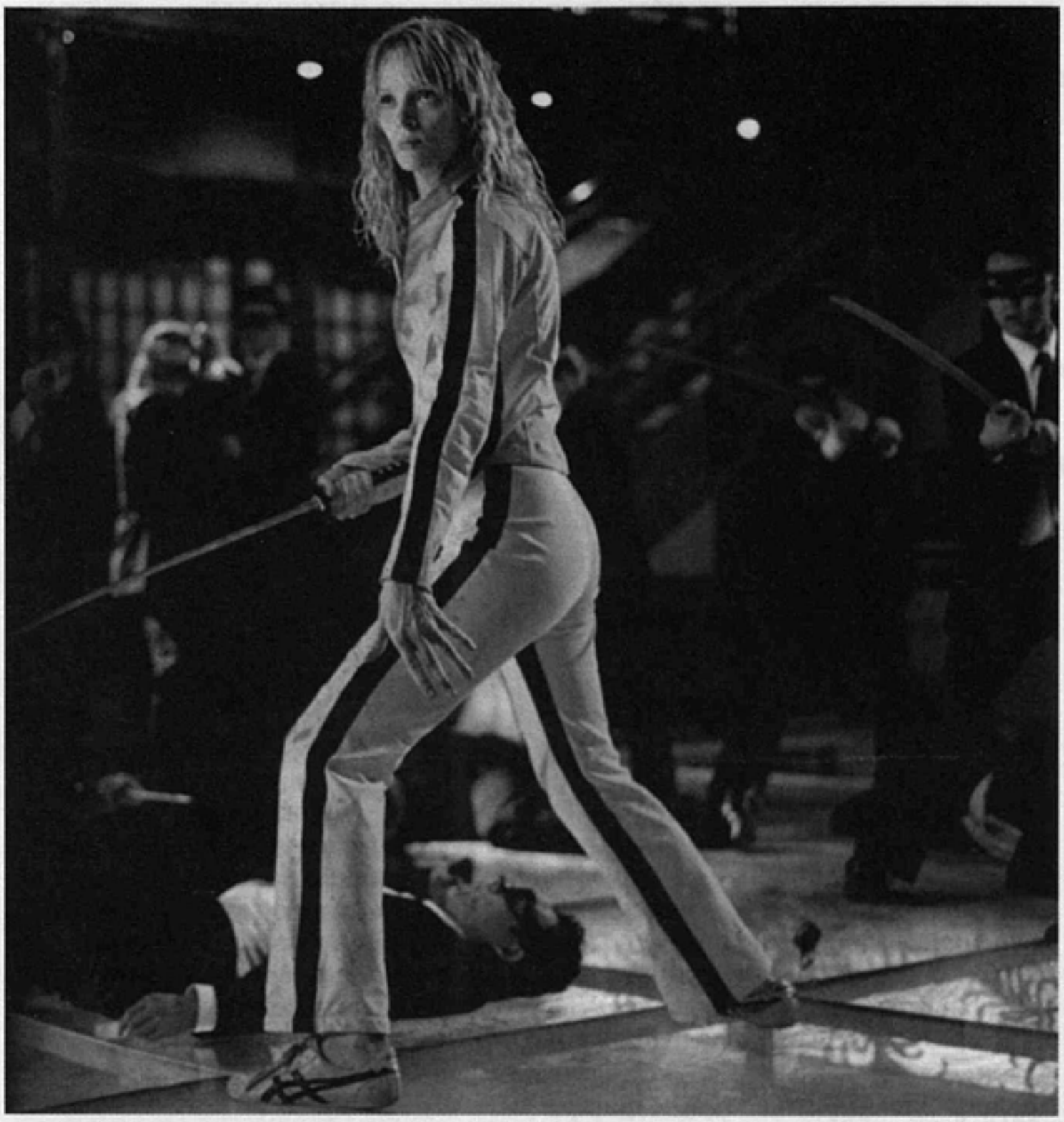
Квентин Тарантино. Мне хотелось, чтобы это был выброс адреналина. Мы следуем за Невестой и не хотим потеряться на этом пути. Она действует, не останавливаясь, с тех самых пор, как выходит из комы. Мой самый любимый кадр — когда она открывает глаза в инвалидной коляске; она приходит в себя, она убивает этих ребят, еще когда даже не может оторваться от коляски, — неподвижность ее не останавливает.

В монтаже я не использую никаких хитроумных трюков, никаких завихрений, только простые флэшбэки. Предмет моей гордости — сцена объяснения между Вернитой Грин (Вайвика А. Фокс) и Невестой, а также монолог О-Рен Исии (Люси Лью) в сцене с боссом Танакой (это квентиновский диалог, но на японском языке, так же как фантастический словесный фейерверк в заснеженном саду. — *М.О.*). Тем не менее это экшн, диалог тут не нужен. А вообще, во второй части вы сможете насладиться диалогом в полной мере, хотя лично я особого значения ему не придаю.

Марк Олсен. На меня произвел огромное впечатление длинный эпизод в Доме голубых листьев. Незадолго до финала Невеста входит в синюю комнату, и тут меняется освещение; зритель выпадает из реальности фильма и оказывается в удивительно прекрасном заснеженном саду.

Квентин Тарантино. Реалистичность здесь вообще ни при чем, тут можно говорить о театральности и об операционализме. Я пытался застолбить эту тему еще в сценарии, подчеркнуть, что речь идет не о реальности, а о декорационном пространстве.

Беда гонконгского кино в том, что финальные боевые сцены чрезвычайно затянуты. Я решил, что у меня будет внушительная боевая сцена, но многослойная. Силуэт на широком цветном фоне менее всего имеет японский колорит, это скорее типаж из старого кино кунфу. Очень многие фильмы братьев Шу и студии Golden Harvest открываются титрами, за которыми силуэт персонажа под музыку производит характерные боевые движения на фоне цветного задника.



«Убить Билла»

Марк Олсен. А зимний сад — это результат влияния Сэйдзюна Судзуки или Кэндзи Фукасаку, которым вы посвятили ваш фильм?

Квентин Тарантино. Я на этот счет особенно не задумывался, хотя, пожалуй, поединок на фоне голубой стены больше обязан своим появлением Сэйдзюну Судзуки. Но более всего здесь чувствуется заимствование из титровых эпизодов Чжана Че или Йен Вупина из «Змеи в тени орла». Заснеженный сад — это, скорее всего, «Фукасаку встречает Серджо Леоне». Я играю на японских элементах без всякой задней мысли, без тени иронии, хотя и без намека на мораль кодекса чести в духе Судзуки, конечно, не обошлось. Мне всегда хотелось буквально процитировать Серджо Леоне, еще прежде чем я вообще начал что-то ставить, и мои мексиканские заморочки всегда были осовремененными, но неприкрытыми версиями из фильмов Леоне. А теперь цитирую его, так сказать, по-японски.

Если бы этот эпизод не сработал так эффективно, как в результате получилось, тогда и картину не резали бы на две части, потому что, на мой взгляд, он идеально исполняет функцию кульминации. Я несколько раз смотрел фильм с разной аудиторией, и все торчали на этой сцене. Я добился своего, получив нужную реакцию в нужном месте. Эта самая тихая сцена оказалась точно там, где должна была быть, вмонтируй я ее чуть раньше, и она не показалась бы настолько тихой.

Марк Олсен. Вы феноменальным образом используете музыку, совершенно необычно и крайне эффективно.

Квентин Тарантино. Что скрывать, это и в самом деле круто — ведь я начал работу над фильмом с покупки саундтреков. До эпохи видео, когда я был ребенком и обожал «Одетых для убийства» и всякое такое, я покупал альбом с саундтреком и слушал музыку, восстанавливая фильм в памяти. Иногда в воображении кино получалось даже лучше. Память ведь не всегда надежна, и иногда мой

вариант мне, действительно, нравился больше. Тогда-то я и начал ставить фильмы — в голове.

Кроме того, я сделал то, что видел в фильмах братьев Шу, — надергал саундтреков из чертовых альбомов и вставил прямо в свою картину. Западные композиторы ничего не могли поделать с этим пиратством, потому что им пришлось бы лететь в Гонконг, чтобы вчинить иск. Нередко вторичное использование оказывается более изобретательным, чем исходное. «Боксер королевы» открывается с той же темы, что «Шафт», и так зажигает, что я, к примеру, несколько раз прокручивал кассету на начало. Просматривая что-нибудь вроде «Жала мастеров Дракона» раз в пятнадцатый, вдруг нечаянно обнаруживаешь, что там звучит тема Бернарда Херрманна из хичкоковского «К северу через северо-запад».

Марк Олсен. Музыка усиливает ощущение вневременности, свойственное всем вашим фильмам.

Квентин Тарантино. Мы, кстати, обыграли качество записи, которую имели в своем распоряжении. Я решил, что мы запишем музыку не с «мастера», а прямо с моего альбома, даже не с CD.

Марк Олсен. Вы как-то сказали, что первые два ваших фильма разворачивались во вселенной Квентина Тарантино, а «Джеки Браун» — во вселенной Элмора Леонарда. Куда же вы поместили «Убить Билла»?

Квентин Тарантино. Мне всегда казалось, что я располагаюсь в двух универсумах. Есть нормальная вселенная Квентина, в которой для меня сосредоточено все удовольствие «кино-кино», но которая гораздо реальнее реальной жизни. Берешь весь смак жанрового кино, добавляешь специи реальной жизни, причем не так, как принято по правилам, и получаешь кайф. Не скажу, что сам выдумал этот рецепт, я освоил его, читая книги Элмора Леонарда, и перенес в кино. Это мир, в котором разворачивается действие «Бешеных псов», «Криминального чтива» и сценария, который я написал к «Настоящей любви».

А еще у меня есть другая вселенная. Тут уже ничего нет от реальной жизни, тут все про кино. Эта вселенная реально существует только на экране, проецируется на экран. «Убить Билла» — первый фильм, который я режиссировал внутри этой вселенной, но мои сценарии к «Прирожденным убийцам» и «От заката до рассвета» тоже существуют в этом универсуме. Как бы поточнее описать различия между этими двумя вселенными... Когда персонажи «Настоящей любви», или «Бешеных псов», или «Криминального чтива» идут в кино, они смотрят как раз такие фильмы.

Марк Олсен. «Убить Билла» — фильм, в котором много насилия, но он настолько «чужестранен», что насилие не кажется реальным. Плавающая в крови Софи Фаталь — совсем не то, что мистер Оранжевый в луже крови.

Квентин Тарантино. Честно говоря, когда у Софи Фаталь отрезают руку, — это одна из тех сцен, где я подчеркиваю боль. Я не хочу вызвать у зрителя шок и нигде, кроме этой сцены, не акцентирую боль. Иначе мой фильм слишком бы отдалился от того поп-самурайского стиля, который я имею в виду, думая о японском кино не стиля «обреченности» Куросавы, но стиля Дзатоити или «Тележки из ада», где у персонажей вместо вен — садовые шланги. Это для меня вопрос эстетики. Не буду использовать термин «комиксовый», но свойственные комиксу отчуждающие приемы здесь присутствуют. Я ни на секунду не пытаюсь уверить вас, что представляю вам реальный мир. На самом деле никого здесь не убивают, кровь тут ненастоящая, а если вам это не нравится, значит, вам просто не нравится красный цвет, потому что вы знаете, что он ненастоящий. В противном случае это было бы не кино.

Марк Олсен.. Вас не беспокоит соображение, что «чужеродные» элементы осложняют зрителям восприятие тех эпизодов, в которых раскрываются характеры персонажей?

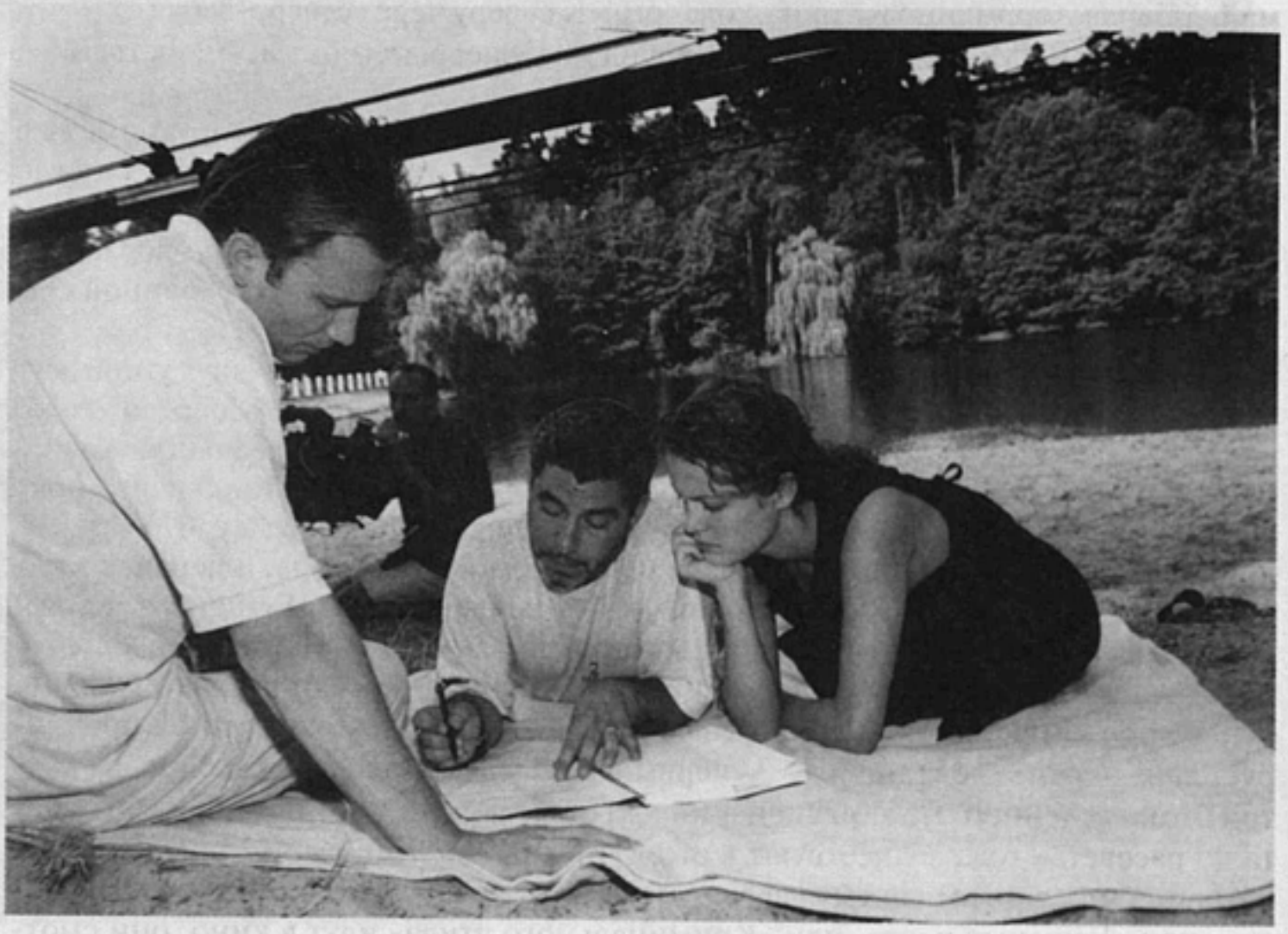
Квентин Тарантино. В этом заключается моя работа. Крутиться на крошечном грошике. Не на долларовой монете, а на самой мелкой медяшке. Зрителю судить, насколько мне это удается. Мне кажется, я сделал то, что хотел, — дать по башке, а потом рассмешить. Так я себе это представляю.

Sight and Sound, 2003, October

Перевод с английского Нины Цыркун

АЛЕКСАНДР АТАНЕСЯН

Наука продюсировать



Александр Атанесян на съемках фильма «Летний дождь»

В скором времени выйдет в свет книга известного продюсера, а теперь и режиссера Александра Атанесяна «Краткая инструкция для начинающего продюсера». В России это, кажется, первое систематичёское изложение основ продюсерской профессии.

Уже ни у кого не вызывает сомнений, что в условиях рынка продюсер является неотъемлемой и наиважнейшей фигурой общекинематографического дела. Однако споры о том, на что имеет и на что не имеет право продюсер, как далеко простираются его властные полномочия, по-прежнему не утихают.

Александр Атанесян не вступает в эти споры. Он старается предельно прагматично и точно очертить круг профессиональных обязанностей продюсера. Но тем самым он как раз и снимает многие болезненные вопросы, возникающие в процессе перехода от планового к рыночному кино. В книге А.Атанесяна продюсирование обретает конкретный функциональный смысл, и появление фигуры продюсера в постсоветском кино само собой демистифицируется.

Опыт Атанесяна представляет особую ценность,так как связан с системой не только отечественного, но и западного, в частности американского, фильмопроизводства.

Мы выбрали из книги фрагменты, которые могут быть полезны как для начинающих специалистов, так и для всех, кто интересуется спецификой современного кинодела.

Введение

Нет более непонятной работы, чем работа продюсера. Это отчасти происходит из-за того, что роль, которую играет продюсер, меняется от фильма к фильму, а также из-за того, что во многих фильмах заняты несколько продюсеров, каждый из которых имеет определенное назначение. При этом каждому продюсеру может быть присвоено особое название. Так в фильме «Без лица» (Face/Off), с Джоном Траволтой и Николасом Кейджем в главных ролях, было три исполнительных продюсера, четыре продюсера, два сопродюсера (coproducer) и один помощник продюсера (associate producer).

Продюсер Кетлин Кеннеди (фильмы «Список Шиндлера», «Затерянный мир: Парк Юрского периода») сказала: «Должность продюсера — это для продажи». Попытку упорядочить быстро разрастающееся количество продюсерских специальностей предприняли в США, где составили своеобразную «табель о рангах».

Креативный (creative) продюсер (в отличие от продюсера линейного) вовлечен во все этапы производственного процесса, включая выбор киносценариста и работу с ним, назначение актеров, редактирование, выбор композитора. В течение производственного процесса этот человек отвечает перед производственной компанией или студией за то, чтобы фильм не вышел за рамки бюджета, и является связующим звеном между студией и режиссером. Креативный продюсер контролирует работу исполнительного продюсера, который постоянно перебрасывает финансовые средства с одного производственного участка на другой, для того чтобы наиболее эффективно использовать их в целях улучшения качества фильма.

Исполнительный продюсер (executive producer). На эту должность назначается (что уже сложилось исторически) продюсер, ответственный за соединение финансовой и креативной (творческой) составляющих кинопроизводства, то есть тех элементов, без которых невозможно создание фильма. Исполнительный продюсер может быть ведущим членом товарищества актеров или партнером, или владельцем производственной компании, под чьей торговой маркой создается картина. Многие исполнительные продюсеры активно вовлечены в производственный процесс, а другие заняты производством сразу нескольких кинокартин и поэтому действуют, не вставая из-за своего письменного стола.

Линейный продюсер (line producer). В фильмах с большим бюджетом параллельно работают два человека: директор картины и линейный продюсер. Естественно, что линейный продюсер выступает в роли менеджера-супервайзера и ответствен за то, чтобы оптимизировать эффективность доступных финансовых средств. Это означает, что опытный линейный продюсер потратит столько времени, сколько необходимо, чтобы определить, в каком производственном моменте бюджет превышает необходимые затраты, а где финансирование недостаточно, дефицитно. Иногда один человек может выполнять функции и директора фильма, и линейного продюсера.

Помощник продюсера (associate producer). Эта должность подразумевает огромный круг обязанностей, но обычно помощник продюсера именно помогает продюсеру. В некоторых случаях, особенно в Европе, помощник продюсера может фактически выполнять функции обычного линейного продюсера. Иногда обязанности помощника продюсера возлагаются на директора картины или второго режиссера. Директор, который контролирует процесс создания фильма, начиная от подготовительного этапа и заканчивая постпроизводственным редактированием, может получить должность помощника продюсера.

Производственные исследования

Прежде чем приступить к делу, необходимо выяснить, имеете ли вы достаточные технические возможности для реализации своего проекта. Свободна ли будет команда, которую вы предполагаете пригласить для работы, и актеры, если вы строите проект в расчете на конкретных актеров.

Простой технологический процесс съемки всегда привлекает продюсера более дешевым производством и последующим прибыльным сбытом.

Технология крайне важна при расчете бюджета. По западной технологии

съемки производятся, как минимум, двумя камерами. Использование нескольких камер ведет к экономии на количестве перестановок света, количестве планов, которые предстоит снять, но, с другой стороны, повышаются затраты за счет увеличения арендной платы за дополнительные камеры и привлечение обслуживающего их персонала.

Особое значение в общем постановочно-технологическом решении имеет точный выбор *оператора*. Хороший оператор, даже снимая пустоту, добьется красивой картинки, которая будет привлекать и удерживать зрителя.

Продюсер должен знать все возможные операторские приспособления, съемочную технику, разницу в цене за ее аренду или покупку.

Крайне важная позиция в исследовании — актеры. Один из подходов к проблеме — выбор актеров узнаваемых и знаменитых. Преимущество этого подхода заключается в том, что известные актеры обеспечивают любовь зрителей, но есть и недостаток — заявленное ранее амплуа, которое иногда требуется преодолеть. Есть и другой подход (продюсерский) — на главные роли приглашаются две-три звезды, которые «держат» картину, а на остальные роли — просто хорошие актеры. Третий подход (режиссерский) — это когда все делается наоборот: звезды берутся на вторые роли, а на главную роль берется неизвестный, но очень яркий актер и его делают звездой.

Что надо искать в сценарии?

Самый простой и наиболее полезный вопрос, который вы можете задать себе, читая завершенный киносценарий: «Интересно ли то, что я читаю?» Если сценарий настолько захватил вас, что вы не можете отложить его в сторону, до тех пор пока не дочитаете до конца, — это положительный фактор. Другой показатель качества сценария — это возможность представить себе кинофильм до того, как он снят. Иными словами, читатель должен увидеть и услышать — почувствовать, что будет происходить на экране. Если вы рассчитываете сделать коммерчески успешный фильм, то существует шесть «контрольных» элементов, на которые стоит обращать внимание и которые выявлены в результате исследований, проведенных несколько лет назад крупной голливудской студией, для того чтобы попытаться определить общие знаменатели, пригодные для всех блокбастеров:

1. Энергия. Это относится к драматическому напряжению, но не действиям или каким бы то ни было спецэффектам.
2. Темп. Он должен поддерживаться на протяжении всего фильма.
3. Три действия. Каждый фильм имеет линейную структуру, состоящую из трех действий.
4. Характеры (персонажи). Чрезвычайно важный элемент в любом успешном фильме.
5. Мощная интуитивная реакция. Аудитория, смотрящая фильм, должна получать сильное эмоциональное переживание.
6. Уникальность. Много путей определить этот фактор. Но, в основном, это означает, что сюжет и характеры должны быть оригинальными.

Сценарное программное обеспечение

Сегодня существуют несколько замечательных киносценаристов, работающих на пишущей машинке, а некоторые все еще используют ручку и бумагу и даже карандаш. Но так же как и во всех других сферах киноиндустрии, в сфере создания киносценариев ощущается сильное влияние компьютерных технологий и программного обеспечения, которое создано для того, чтобы помочь писателям во всем, начиная с концепции и организации сюжетов и характеров и заканчивая распечаткой рукописи в стандартной сценарной форме.

Простейшие программы не выполняют ничего, кроме того, что форматируют стандартный текстовый документ как киносценарий: создают рациональные пробелы на страницах, добавляя номера сцен и т.д. Более продвинутые программы — это текстовые процессоры, которые форматируют ваш сценарий, пока вы его пишете. Эти программы способны обработать изменения, сделанные уже после того, как сцены и страницы заблокированы для изменений. Некото-

рые программы включают дополнительные инструменты, такие, как индекс, возможность создания списка персонажей и т. д. Есть программное обеспечение, которое позволяет экспортировать файлы в программы, разработанные для создания бюджета и графика работы над картиной. Все они позволяют модифицировать параметры формата, удовлетворяющие вашим требованиям.

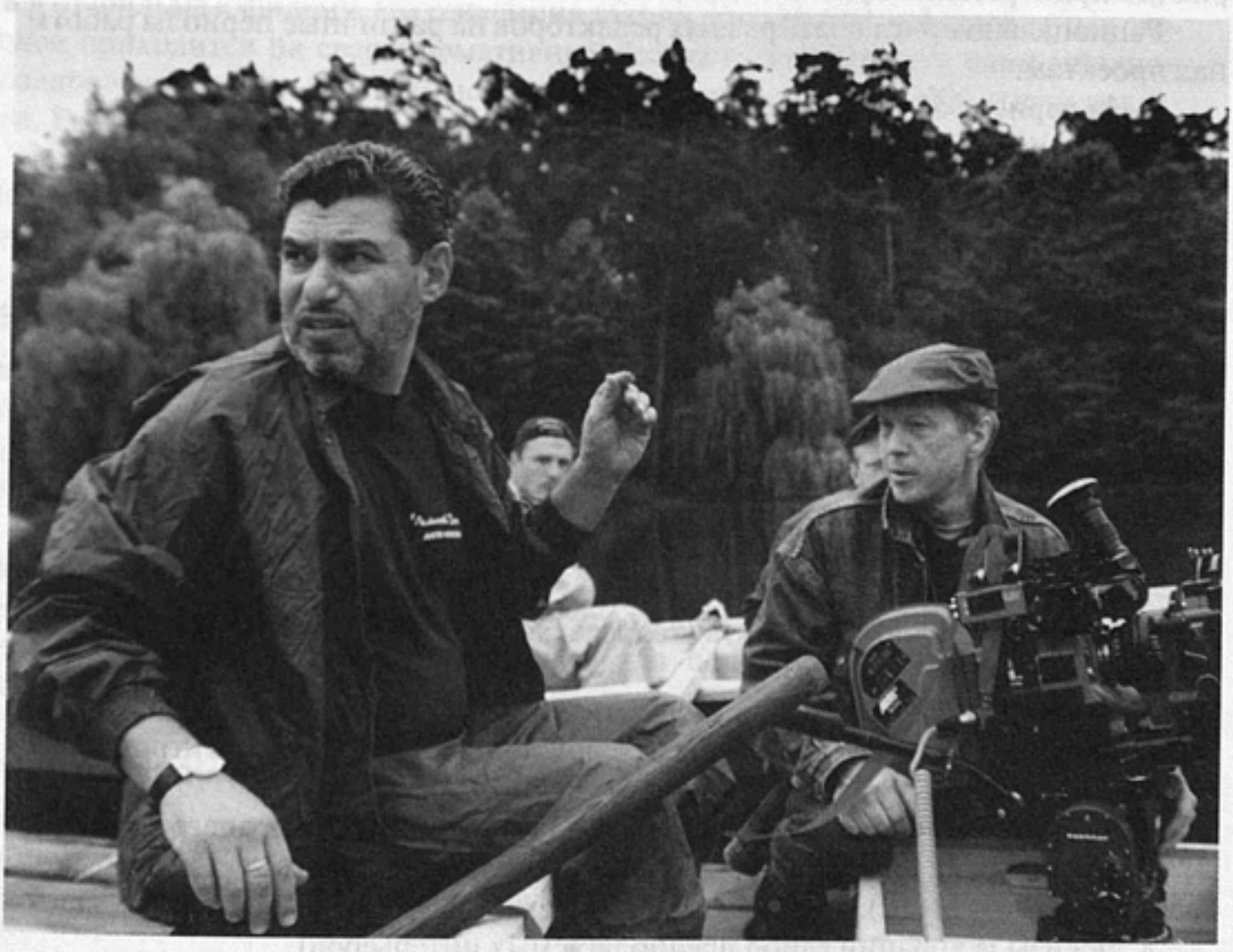
Сегодня программное обеспечение позволяет организовывать также и идеи. Такие программы имеют свойство «искусственного интеллекта»: если вы ввели необходимые данные о вашем рассказе и персонажах, программа проведет вас через весь процесс написания сценария, задавая вопросы и предлагая решения, которые соответствуют идее вашего сценария. Российские программисты еще не разработали подобные программы для отечественного рынка, но американские программы легко адаптируются на русский язык и ими вполне можно пользоваться. Речь идет о программе «Story development».

Приобретение готового сценария

Продюсер, который хочет получить права на готовый сценарий, может приобрести право собственности, и в этом случае он будет владеть сценарием. Гораздо чаще, однако, приобретение права собственности на сценарий оговаривается рядом условий: предложив меньшую сумму за сценарий, вы будете владеть этим сценарием в течение ограниченного периода времени (опцион). Цель этих ограничений состоит в том, чтобы продюсер мог за то время, пока он владеет правами на сценарий, найти финансирование на подготовку и производство фильма.

Приобретение изданной (опубликованной) работы

Продюсер, желающий начать производство фильма, основанного на том или ином романе, новелле, журнальной статье или пьесе, должен приложить максимум усилий, чтобы в процессе приобретения авторских прав на данное произведение избежать ведения дел с издателем, который всегда будет преследовать не только авторский, но еще и свой интерес. Лучше договариваться непосредственно с автором. Для этого могут понадобиться способности сыщика. Лучше всего вести поиски в Интернете или в библиотеке. Если вы заинтересованы в правах на книгу, которая вышла недавно, то дело будет продвигаться значительно быстрее, чем в случае, когда вы сталкиваетесь с правами законных наследни-



Александр Атанесян на съемках фильма «Летний дождь»

ков или государства на произведения авторов прошлых лет, таких как Агата Кристи, например.

Работа с автором (сценарий против бюджета)

Если есть фиксированный бюджет, определенный еще до того, как началась работа с автором сценария, продюсер должен ввести сценариста в курс дела и убедить его в том, что готовый сценарий должен укладываться в параметры бюджета. Продюсер прикидывает бюджетные расходы на всех этапах работы со сценаристом, чтобы впоследствии, учитывая художественные и финансовые соображения, прийти к оптимальному сценарию. Однако если ваша единственная забота в процессе работы над сокращением и модификацией той или иной сцены — это бюджет, то вы не креативный продюсер, а линейный. Важно, чтобы вы работали над всем сюжетом. Любая сцена, которую вы не можете осуществить на уровне, соответствующем картине в целом, должна быть модифицирована или вообще исключена. Время на принятие таких решений ограничено временем написания сценария.

Редактирование

Одна из самых важных кинематографических профессий — редактор. К сожалению, в настоящий момент она почти полностью утеряна в нашей стране.

Работа редактора осуществляется как на этапах формулирования идеи и производственного исследования, так и на протяжении всего процесса создания фильма. Задача редактора — дистанцироваться как можно больше от собственных вкусовых предпочтений и как можно более точно проанализировать предлагаемый сценарий, а потом и фильм с точки зрения их структуры.

Хороший редактор работает и на съемочной площадке, и в монтажной, чтобы сложить картину. Картина не может быть перестроена радикально, если она снималась монтажно, но она может быть перестроена структурно (то есть можно менять местами эпизоды или сцены), если это позволяет драматургический материал. К сожалению, на первом этапе продюсеру приходится самому быть редактором своего проекта, но это ошибочный путь. Профессия редактора требует специальных знаний, которыми продюсер может обладать, но, как правило, не обладает.

Редактор привлекается к работе на этапе редакционной экспертизы сценария (до приобретения прав на сценарий).

Рационально приглашать разных редакторов на различные периоды работы над проектом:

1. На период работы над сценарием.
2. На съемочный период.
3. На монтажно-тонировочный период.

Предподготовительный период

Постановочный проект. Постановочным проектом (п/п) называется подбор документов для представления их финансирующей организации или частному инвестору.

Малый п/п включает в себя следующие позиции: синопсис или сценарий (литературный или киносценарий), предварительный кастинг (кандидатуры актеров), режиссерскую концепцию и бюджет.

Большой п/п должен включать в себя следующие материалы:

1. Сценарий.
2. Резюме участников проекта (творческая биография).
3. Синопсис.
4. Бюджет.
5. Кастинг (фото- и видеопробы актеров, при необходимости в игровых костюмах и гриме).
6. Режиссерский сценарий (описание визуального ряда будущего фильма).
7. Раскадровка (нарисованная в виде кадров иллюстрация режиссерской разработки-story board).
8. Эскизы декораций (либо предполагаемых интерьеров).

9. Эскизы костюмов главных персонажей.
10. Фотографии выбранных натурных объектов.
11. Список операторской и осветительной аппаратуры.
12. Музыкальная экспликация — предполагаемая музыка и/или песни, стилистика и воспроизводимая музыкальная атмосфера, количество песен (композиций) и их хронометраж.
13. Письма (договора, в том числе опционные), подтверждающие согласие на участие в этом проекте (от режиссера, актеров, оператора-постановщика и т.п.).
14. Гарантийные (финансового характера) письма от организаций, компаний, прокатчиков будущего фильма, телекомпаний, потенциальных партнеров, финансовых партнеров (если таковые имеются) и т.п..
15. Редакторское заключение.
16. Документы, подтверждающие право продюсера на сценарий.

Идеальный бюджет

Средний бюджет для студийного фильма в России составляет около одного миллиона долларов. Предел современных бюджетных расходов около 200 миллионов долларов. «Водный мир» стоил 175 миллионов долларов, «Титаник» более 200 миллионов долларов и оказался столь дорогим, что его финансирование осуществляли две студии — Fox и Paramount. Нередко продюсеры стремятся увеличить бюджет фильма, чтобы с каждого вложенного доллара получить максимальную прибыль. Кассовые сборы разделяются между владельцами кинотеатров, отечественными дистрибьюторами, иностранными торговыми агентами, зарубежными дистрибьюторами, продюсером и инвесторами. Когда сумма доходов в четыре раза превышает бюджет фильма, можно сказать, что производство фильма оказалось рентабельным.

Стандартный бюджет

Бюджет кинофильма обычно делится на расходы сверхнормативные (abovetheline) и нормативные (belowtheline). Сверхнормативные включают расходы на продюсера, режиссера, права на сюжет, киносценариста, исполнителей главных ролей. Обычно это фиксированные расходы. Нормативные затраты — все остальное, включая технический персонал, оборудование, затраты на помещение, акции фильма. Пропорция между этими двумя типами расходов варьируется от фильма к фильму. Но тенденция такова, что увеличение бюджетных расходов приходится на сверхнормативный бюджет: при бюджете один миллион долларов затраты на ведущих исполнителей могут составить 200 тысяч долларов. Разумный баланс между этими типами затрат у студийных фильмов — два к одному (две трети — нормативный бюджет, треть — сверхнормативный). Но при участии в съемках фильма актера первой величины это соотношение меняется с точностью до наоборот — один к двум.

Малобюджетный фильм

Фильмы с многомиллионным бюджетом могут себе позволить несколько дней задержки, но для низкобюджетных фильмов потеря времени может привести к катастрофическим результатам. У большинства низкобюджетных фильмов нет дополнительных сумм на перерасход бюджета.

Так как создание фильма зависит от многих внешних обстоятельств, не последним из которых являются погодные условия, одно из решений заложить в бюджет расходы на непредвиденные обстоятельства не 10, а 20 процентов. Это решение, вероятно, более реалистично для большинства низкобюджетных фильмов.

Раскадровка

Раскадровка — это графическая иллюстрация режиссерского сценария (в той части, где описывается действие фильма), с обязательным указанием способа и плана съемки.

Запись должна быть очень четкая: если написано «глаз», значит должен быть снят этот глаз. Если написано «идет человек», то возможны несколько вариантов: средний план — поясной, либо по колено; общий план — человек в полный рост; крупный план — это портрет; деталь — фрагмент. Это довольно схематичные виды планов, которые могут также комбинироваться.

Раскадровка должна ставить оператора в жесткие условия. Кинематограф развивается очень динамично, и в ближайшем будущем при монтаже потребуется двенадцать — двадцать склеек на минуту экранного времени. Оператору же выгодно снять то же самое одним планом, чтобы не менять постановку камеры и света.

Отечественная технология производства предполагает соблюдение нормативов, измеряемых в количестве полезных метров, отснятых за смену, а американская — определенное количество отснятых планов. Для этого используется, как правило, более одной камеры с соответствующим количеством операторских и режиссерских групп (second unit), которые снимают массовые и трюковые сцены, драки, битвы, погони, а также проходы, детали и прочее, а не «полезные» метры.

Финансирование

Американская практика предполагает, что в 85 процентов случаев продюсер на собственные средства формирует постановочный проект и приходит на студию за дальнейшим финансированием собственно фильма.

Важнейший источник финансирования производства кинокартин в США — крупные киностудии: Disney, MGM, Paramount, Sony (Columbia и TriStar являются подразделениями Sony), 20th Century Fox, Universal, Warner Bros. и некоторые другие. Они финансируют производство фильмов, стоимость которых колеблется в пределах 10—200 миллионов долларов (за одну картину). Эти компании производят приблизительно 25 процентов от общего числа фильмов, которые ежегодно выходят на экраны. Каждая компания тратит ежегодно на производство фильмов от 400 до 500 миллионов долларов. Эти затраты не только окупают себя, но и приносят прибыль. В отличие от играющих на деньги в казино, где если вы играете долго, то проиграете, чем больше компания делает фильмов, тем значительнее успех.

Телевидение

Одним из надежных источников финансирования кинопроизводства является телевидение, которое нуждается в заполнении многочасового эфира. Как правило, телекомпании покупают права на картину. Например, в Европе практически нет телекомпании, которая бы не участвовала в финансировании кино. Телевидению выгодно финансировать кино на этапе производства, потому что купить права на готовый фильм гораздо дороже. До последнего времени примером успешного включения ТВ в кинопроизводство мог служить медиа-холдинг НТВ, в состав которого входили: телекомпания, кинопроизводящая структура, кинопрокатывающая структура, страховое общество, система спутникового телевидения и сеть кинотеатров. Теперь представьте себе полный цикл. На «НТВ-ПРОФИТ» производится, к примеру, фильм Павла Чухрая «Вор». Картина застрахована, и часть денег прошла через страховое общество, принадлежащее холдингу. Деньги на производство картины взяли в «Мост-Банке», картина показана по телеканалу НТВ. Кинопремьера картины могла бы пройти в кинотеатре «Октябрь»[1], спутниковый показ — через «НТВ+» и т.д. — все деньги возвращаются в структуру холдинга. Дальше этот фильм остается в обойме компании НТВ навечно, то есть ничего покупать не надо и всегда есть чем заполнить два часа эфира. А если это не один, а сто или тысяча фильмов, их можно показывать бесконечно, чуть-чуть прикупая для обеспечения новизны. При этом можно не только показывать, но и продавать фильм другим компаниям (региональным, зарубежным и т.д.). В этой ситуации появляются уже достаточно серьезные финансовые цифры.

Тот, кто владеет полным циклом производства и реализации продукта, обладает наибольшими возможностями для выкачивания максимальных прибылей.

[1] Реконструкция этого кинотеатра осуществлялась медиа-холдингом «Мост».— *Прим. ред.*

Подготовительный период

Подготовительный период включает совокупность всех элементов, необходимых для того, чтобы начать процесс съемок. Как минимум на это требуется от четырех до восьми недель. Когда снимаются сложнопостановочные фильмы, то на подготовку уходит от двенадцати до шестнадцати недель. Период «препродакшн» для кинокартин, которые требуют более развернутой подготовки (использование спецэффектов), может занимать целый год.

Интерпретация и стиль

Во время съемок основные художественные рычаги находятся в руках режиссера-постановщика.

Прежде всего, важно, чтобы режиссер смог понять, каким он хочет увидеть фильм, иными словами, должна быть киноинтерпретация сценарного материала. Если после прочтения сценария и углубленных бесед с его автором такая интерпретация не рождается, то либо у данного режиссера нет контактов со сценарием, либо сценарий вообще никуда не годится.

Роберт Земекис представил себе (увидел) убедительную киноинтерпретацию «Форреста Гампа» уже в самом начале своего знакомства со сценарием. «Когда я в первый раз читал сценарий, то у меня сложилось впечатление, что я все вижу на экране. Сценарий словно разговаривал со мной». Режиссер должен понять цель каждой сцены. Возможно, что решение той или иной сцены может родиться не сразу, но это уже другая проблема, которая приводит нас к обсуждению стиля фильма.

Эффективность работы актеров и съемочного коллектива во время съемок наиболее тесно связана с действиями именно режиссера, а не кого-то еще. Режиссер должен не только продумать художественное решение каждой из сцен, но также организовать и ясно изложить свою концепцию творческому коллективу.

Необходимо до начала съемок собрать исполнителей ролей и обсудить с ними все трудности сценария, а в некоторых случаях порепетировать отдельные сцены.

Как только окончательная схема исполнения сцены утверждена, режиссер и главный оператор должны точно определить, сколько мизанкадров потребуется на ее выполнение (мизанкадр — это новые позиция или место установки камеры и незначительное измененение характера освещения). Порядок, в котором мизанкадры будут сниматься, чрезвычайно важен. Наиболее целесообраз-

Александр Атанесян на съемках фильма «Морской дьявол»

ный порядок — от более длительных к менее длительным сценам. Почему нужен именно такой порядок? Более крупная сцена дает общее представление об эпизоде в целом, в том числе и о характере освещения в нем. Когда начинаются съемки более коротких сцен, уже не надо будет беспокоиться о единообразном характере освещения, поскольку оно уже установлено. Напротив, если продвигаться от коротких сцен к более длинным, придется каждый раз при смене позиции камеры добавлять световые характеристики. В результате светопоследовательность (равномерность) может быть нарушена.

Когда снимается эпизод с основной сцены (самой значительной по времени), преимущество получают актеры. Легче исполнить сначала главную сцену и к ней «доиграть» менее значительные отрывки, чем наоборот.

Приоритеты: как позаботиться о творческом коллективе

Первым делом перед началом съемок актерам и всему киносъемочному коллективу ежедневно предлагают позавтракать. Эта обязанность возложена на плечи соответствующей сервисной службы. По крайней мере, даже при съемках фильма с малым финансированием это означает предложить хотя бы пончики. Я ни разу не видел, чтобы такая форма заботы о съемочной группе была бы проигнорирована. Но я знаю, что происходит, если питание запаздывает. Как правило, происходят две вещи: во-первых, съемочная группа работает с раздражением, во-вторых, когда кофе и пончики наконец привозят, объявляется внеурочный перерыв.

Компромиссы

Обычно производственный процесс состоит из серии компромиссов, на которые приходится идти, чтобы в условиях различных ограничений достичь максимума возможного. Это особенно актуально для фильмов с малым или средним бюджетом, которые имеют жесткую привязку к графику съемок.

Монтажно-тонировочный период

Зачастую драматургические пробелы, допущенные в процессе написания сценария, редакторы и продюсеры фильма пытаются восполнить с помощью изображения при монтаже. Это порочная практика. Не стоит замещать одно другим. Большое количество отснятого материала — это и хорошо, и плохо. Современный кинематограф предполагает съемки фильма монтажно, что необходимо учитывать уже на стадии разработки сценария. В Голливуде этим занимаются специалисты-ридеры.

Этап, следующий за съемками фильма, начинается с монтажа материала, снятого на кинопленку и записанного на аудиотреки, и завершается печатью позитивной комбинированной (composite) копии. Это первая копия с выполненными цветокоррекцией и аудиосинхронизацией. На пути к этой первой пробной копии нужно сделать следующие принципиальные шаги: монтаж видеоряда, монтаж диалогов и звуковых эффектов, музыкальное озвучивание и монтаж, аудиомикширование, создание титров и оптических эффектов, монтаж негатива и печать.

К этому этапу у независимого кинопроизводителя остается гораздо меньше денег, чем времени, которое у него есть на завершение работы. Поэтому нестудийные фильмы в целях экономии средств нередко монтируются в выходные или по вечерам в течение многих месяцев и даже лет. Для студийных фильмов ситуация складывается противоположным образом: денег — куча, а времени мало. Нормальный график монтажа студийного фильма составляет двадцать недель, но это время постоянно сокращается, благодаря тому, что теперь при монтаже используется электронная система. Кроме того, студии чрезвычайно заинтересованы в том, чтобы как можно быстрее выпустить фильм на экраны.

Нередко после знакомства с текущими киноматериалами (dailies) возникает неоправданная эйфория. Важно понять, как хорошо поставленная и технически качественно снятая сцена впишется в общий монтаж фильма. Режиссер монтажа должен «выжать» из каждой сцены максимум возможного именно в контексте всего фильма. Начинающий режиссер монтажа уделяет огромное

внимание техническому совершенству, но лучшие специалисты в этой области отдают предпочтение не технике, а тому, что называется «рассказать историю». Нетрудно найти монтажера, который может смонтировать отдельные сцены. Сложнее найти людей, обладающих способностью так смонтировать фильм, чтобы зритель, будучи захвачен сюжетом с самого начала, не потерял интерес к повествованию до самого конца.

Роль звукорежиссера-звукооператора

При работе над диалогами, звуковыми эффектами и музыкой важно помнить,что только что-то одно должно иметь доминирующий характер, а остальному отводится роль фона. Если все три компонента будут звучать одинаково мощно, то результат будет плачевным. Обладатель премии «Оскар» в номинации «лучший звукорежиссер» Ричард Портман говорит следующее о целях работы звукорежиссера: «Никакой неразберихи. Ясность. Вы должны слышать все слова. Ясности не будет, если слишком много разных звуков слышно одновременно».

Монтаж звуковых эффектов

Первый этап при монтаже звуковых эффектов — это детальное обсуждение, в котором принимают участие режиссер, продюсер, режиссер монтажа и монтажер звуковых эффектов. Режиссер должен дать общее представление о задачах звуковых эффектов в звуковой структуре фильма. Затем разговор перейдет к специфике отдельных звуков. Например, если режиссер просит, чтобы «звуковую атмосферу» гостиной определяло тиканье часов, монтажер звуковых эффектов поинтересуется, о звуке каких часов идет речь — старинных или каминных — и нужен ли звон, издаваемый этими часами. Также надо будет принять решение, какие звуки, записанные во время съемок, можно оставить без изменения, а какие записать заново.

Опытный монтажер звуковых эффектов подходит к своей работе так же, как композитор. Главное — не звуковые эффекты сами по себе, а те настроения и чувства, которые они создают. Звуковые эффекты играют решающую роль в восприятии зрителем той или иной сцены. Человек, идущий по сельской дороге, будет казаться одиноким, если звуками, его окружающими, будут шелест легкого ветерка, случайное жужжание пролетающих насекомых, грустный свист, отдаленный шум проходящего поезда. Наоборот, если на треке записано щебетанье птиц, лай маленькой собачонки, близкий шум шоссе, настроение существенно изменится.

Монтажер звуковых эффектов создает звуки, которые дополняют друг друга и гармонично соединяются при микшировании. Когда возникают сомнения по поводу конкретных звуков или их комбинаций, монтажер предлагает один или два альтернативных звука, из которых режиссер может выбрать окончательный вариант. Вот простой пример комбинации звуковых эффектов. Представьте: грязный номер в гостинице. Входит мужчина, поворачивается к свету, бросает ключи на журнальный стол, снимает пальто, обнаруживает кровавое пятно на рубашке, бросает пальто на стул, бросается со вздохом на кровать. Вот набор необходимых для этого эпизода звуков: шум улицы, звуки ключа, поворачивающегося в замке, скрип открывающейся двери; хлопок, сопровождающий закрытие двери; щелчок включения света; шаги по ковру; позвякивание ключей; металлический звук при падении ключей на поверхность журнального столика; шуршание одежды; шум от соприкосновения пальто с поверхностью стула; шум от падения человека на кровать (скрип пружин матраца); вздох человека. При желании монтажер звуковых эффектов может добавить некоторые сопутствующие звуки, например, резкий сигнал автомобиля, крики дерущихся кошек, звучание радио или телевизора в соседнем номере и т.п.

Музыка

Монтируя картину, режиссер монтажа стремится к тому, чтобы изображение обладало максимальным визуальным воздействием на зрителя. Обычно он учитывает и тот факт, что музыка часто сопровождает видеоряд. После того как

картина смонтирована, к своей работе может приступать композитор. Музыка должна не только передавать настроение фильма, но также рассказывать историю. От композитора нередко требуется, чтобы он написал музыку, которая акцентирует внимание на особо важных элементах действия или диалога.

Следующие термины описывают различные типы музыки, используемые в кинематографе: основная (доминирующая или побочная) музыка, визуальный вокал (певец в объективе камеры), закадровый вокал (певец вне поля зрения камеры), музыка из «источника» (радио, телевизор, аудиосистема, фортепьяно, музыкальный автомат или что-нибудь подобное).

Раньше считалось нормой, что около тридцати-сорока минут в фильме звучит музыка. Но эта рекомендация теперь не действует. В некоторых фильмах музыка звучит постоянно, а в других ее нет вообще. Продюсеры, понимающие, что видеоряд фильма откровенно слабый, пытаются восполнить этот недостаток музыкой. Такое решение может лишь замаскировать проблему, но не решить ее. Как говорил композитор Бернард Герман, написавший музыку для фильмов «Гражданин Кейн», «Таксист» и других: «Композиторы подобны гробовщикам. Мы можем одеть, но не можем вернуть к жизни».

Представление (презентация) готового проекта

Первый закон шоу-бизнеса: не важно — что говорят, важно — чтобы говорили.

Презентация начинается с того момента, когда готов постановочный проект, и продолжается до завершения картины, до ее премьерного показа. Самая первая презентация должна состояться, когда продюсер купил у сценариста временные права (выплатил опцион). Продюсер говорит самому себе: «Я нашел гениальный сценарий!» Если он не может этого сказать, проект лучше не начинать. Надо верить в то, что делаешь, и любить то, что делаешь, и тот товар, который собираешься продать.

Завершающей стадией презентации является премьера картины. Формы презентаций зависят от бюджета.

Затраты на рекламу и продвижение фильма могут быть уменьшены за счет привлечения журналистов в ходе реализации проекта. Это может быть и показ по телевидению серии репортажей о производстве фильма в рубрике «Снимается кино», и организация интервью с актерами с упоминанием важных для продюсера моментов (его собственное имя, имя режиссера, сценариста, наименование компании) и т.д.

На пресс-конференциях, в интервью, даже в разговоре со знакомыми, используйте ту информацию о фильме, которая потенциально вызывает к нему интерес.

Рассмотрим следующий пример. Существует запрет на рекламу на асфальте. Однако для продвижения книги Григория Остера «Остров Эскадо» во время рекламной акции были изготовлены валики (детская игрушка — валик на палочке с выдавленным слоганом, призывающим купить книгу). Спонсор акции компания «Пепси» предоставила двести пустых бутылок, которые были наполнены затем водой для смачивания валиков, и дети с этими валиками в руках бегали по Парку Горького и оставляли моментально высыхающие дорожки с надписями.

Величайший пример рекламной идеи в кино — «Джеймс Бонд», который задуман как реклама «Омеги», «Мартини», «Ягуара» и т.д.

С момента готовности первых копий фильма начинается главное социологическое исследование его прокатных возможностей.

Организуются тест-показы фильма для «контрольных» групп зрителей различающихся по национальности, вероисповедания, материальному состоянию, профессии, возрасту, образованию, культуре и даже хобби.

После изучения спроса начинается массированная рекламная атака на зрителя. В кинотеатрах, в которых запланирован выпуск фильма, заранее начинают демонстрировать 32-секундные рекламные ролики. В городе вывешиваются плакаты гармошкой — один за другим, в пятьдесят или сто метров. При наличии используется электронная строка, иллюминированные табло, огромные афиши, панно. Фотографии героев фильма заполняют журналы и газеты, витрины магазинов и вестибюли станций метро.

Кинофирмам, кинокомпаниям, кинокритикам рассылаются иллюстрированные либретто, информационные листки, буклеты и справочные материалы. Одновременно в самом престижном кинотеатре готовятся премьера и прием в ее честь. Причем на премьеру гости съезжаются в вечерних туалетах. И на премьеру, и на прием приглашают самых роскошных, красивых, знаменитых гостей, чтобы на следующее утро о премьере написали все газеты.

Одновременно с подготовкой гала-премьеры фильма готовится пресс-конференция журналистов, обязательно с угощением. На пресс-конференции присутствуют все руководители кинокомпании, продюсер, создатели и актеры фильма. Пресс-конференцию ведет руководитель PR-группы либо пресс-атташе компании-производителя, и на ней журналистам выдается любая информация по фильму.

Наряду с пресс-конференцией организуются платные публикации в прессе по фильму. Иногда заказываются статьи наиболее влиятельным и популярным киножурналам.

Впоследствии все опубликованные статьи по фильму собираются и издается пресс-релиз, который рассылается в другие страны и является одним из главных компонентов, помогающих продвигать фильм на рынке.

После выхода фильма на экраны начинает работать и еще один вид рекламы — из уст в уста. Этот вид рекламы весьма мощный. Многие хотят быть в курсе событий современного мира, не отставать от друзей, не прослыть «несмышленышами», иметь достойный имидж среди своих. И потому реклама из уст в уста сильно работает на сознание людей, на выбор ими фильма в прокате. Особенно это касается лиц, причисляющих себя к элите и потому посещающих все, что провозглашается элитарным. Такой зритель — особый, и он всегда является предметом заботы паблик-рилейшен. Что же касается массового зрителя, который идет в кино отдохнуть, то для него акцент следует делать на именах любимых актеров, на остросюжетной истории и технических аттракционах.

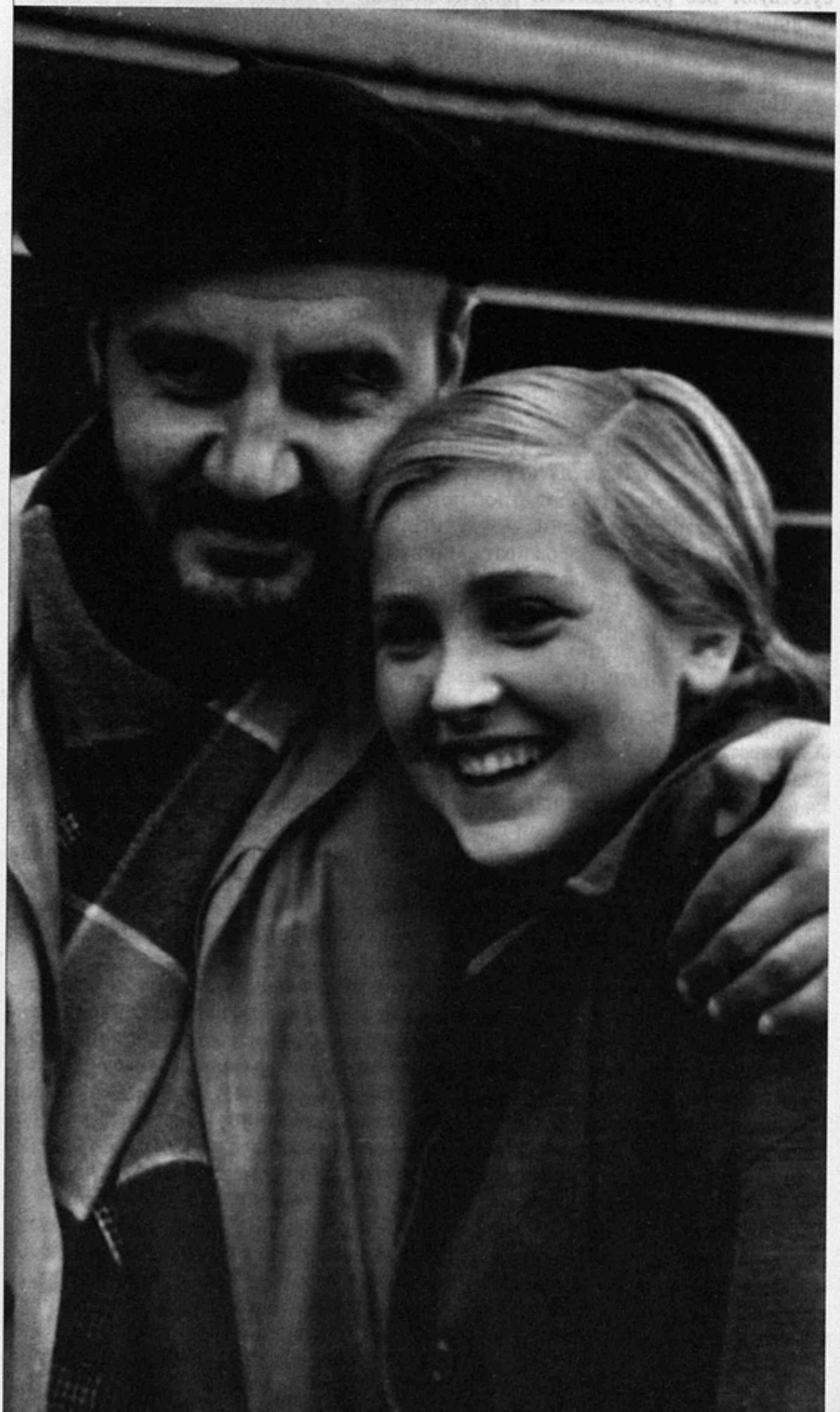
Процесс проката фильма — сложный процесс. Интерес к фильму ежечасно и ежедневно нужно поддерживать, а потому когда считают, что после выпуска фильма и его первоначального успеха не следует продолжать рекламно-информационную работу, то совершают серьезную ошибку. Стоит пустить на самотек прокатную судьбу фильма, как тут же начинают возникать проблемы с кассой, падает интерес зрителя.

Возврат инвестиций

Художественный фильм переходит от продюсера к владельцам кинотеатров благодаря дистрибьюторам. Доходы, полученные от кассовых сборов, двигаются в обратном направлении. Кинотеатр, получивший право проката фильма, берет свою долю от полученной прибыли и посылает финансовый отчет дистрибьютору, который, в свою очередь, также получает процент, направляя собственный баланс продюсеру. Несправедливость системы состоит в том, что инвесторы являются последним звеном цепи «кинопроизводители — кинопрокатчики», несмотря на то что именно они самое длительное время рисковали своими деньгами.

К счастью, хищение денег, когда-то бывшее большой проблемой в дистрибьюторском бизнесе, сегодня значительно минимизировано. В худшем варианте махинации проходили следующим образом: кинотеатры и дистрибьюторы вели двойную бухгалтерию и заявляли заниженную сумму доходов (например, 80 процентов), полученных от кассовых сборов. Сегодня такие эпизоды редки, так как этот бизнес контролируется крупными компаниями, которые разработали эффективные средства противодействия хищениям. Например, одним из таких средств является электронная система контроля за продажей билетов.

П У Б Л И К А Ц И И



Лев Кулиджанов и
Инна Гулая

НАТАЛЬЯ ФОКИНА

Когда деревья были большими

Лев Александрович пришел к нам в мастерскую в тяжелое для нас время — недавно ушел из жизни Михаил Ильич Ромм, восемь месяцев руководство наверху не могло решить вопрос о новом мастере. Тех, кого хотели мы, нам не давали, тем, кого навязывали, сопротивлялись. Во ВГИКе мастерскую уважали, с нами считались.

Приходу Льва Александровича мы были рады: деликатный, тонкий и мудрый, он вошел в нашу вгиковскую жизнь, взял нас «на себя», довел до дипломов, помогал по возможности позже.

Ничто из наших планов не было нарушено: мы продолжали делать то, что наметили и начали при Ромме. Это касалось и сценической площадки, и съемочных работ — все утвержденные ранее сценарии пошли в дело.

Кулиджанов, режиссер, ювелирно точно и полнокровно создающий характеры, выстраивающий на экране тончайшие психологические вязи, учил этому и нас. От телескопа Ромма мы перешли к микроскопу Кулиджанова. Это касалось всего: этюдов на площадке, спектаклей, сценариев, киноработ. Мастер, создавший «Дом, в котором я живу» и «Когда деревья были большими», формировал в нас главное — интерес к человеку, вот к этому, конкретному, данному жизнью и обстоятельствами. И в связи с этим — насыщенные беседы о Достоевском или — неожиданно — парадоксальные мысли и чувства вокруг лермонтовского Печорина.

...За окном были непростые времена — тоталитаризм, застой... А Кулиджанов возглавлял Союз кинематографистов. И много чего было там сложного, но — вроде бы парадокс — атмосфера жизни в Союзе была фундаментально демократичной и доброжелательной. И сильно отличалась от нынешней, демократических времен.

Может быть, суровые эпохи воспитывают личности крупные... Калибр этих людей был огромный, мощный, это поколение наших учителей — Ромм, Кулиджанов, Герасимов, Райзман, Головня...

Время идет, жизнь, наверное, улучшается... Только калибром мельчаем. И еще. Жизнь Кулиджанова сильно переменилась: исторический слом прошелся как раз по нему. И надо было быть

Фрагменты книги, посвященной Льву Кулиджанову.

абсолютно мужественным человеком, Мастером, чтобы не сломаться, не приспосабливаться, не мимикрировать, а продолжать главное дело своей жизни — кино. Лев Александрович вышел на съемочную площадку и продолжил свое кино. О главном — о людях. Которых он любил, хотя много про них понимал.

С нетерпением и волнением жду книгу Натальи Анатольевны Фокиной.

Вадим Абдрашитов

Первое творческое

Как-то весной 1960 года пришли к нам Сергей Аполлинариевич Герасимов и Тамара Федоровна Макарова. Сергей Аполлинариевич с большим воодушевлением рассказывал о реорганизации на киностудиях. Решено было децентрализовать прежнюю студийную структуру.

Большой общий художественный совет и общий сценарный отдел. Так было. Теперь предполагалось сделать по-другому: три объединения во главе с худруками. На Студии Горького ими стали Сергей Аполлинариевич Герасимов, Марк Семенович Донской и Леонид Давыдович Луков. У каждого объединения — свой редакторский совет, свой сценарный отдел. Запуском фильмов в производство и их сдачей[1] должен был заниматься худрук объединения. А директор студии оставался начальником всего производства и осуществлял общее руководство творческим процессом, главным образом, контролируя соблюдение календарно-постановочных планов.

Сергей Аполлинариевич был полон энтузиазма. Новая структура дала ему возможность окружить себя людьми, в творческие способности которых он верил. Теперь он мог опереться на единомышленников и создать обстановку, позволяющую прогнозировать, формировать сценарный портфель и запускать фильмы, руководствуясь не конъюнктурными соображениями, а творческой состоятельностью авторов. Кроме того, он получил возможность запускать в производство дипломные работы своих учеников из ВГИКа.

Правда, на студии сохранялась должность главного редактора, который был над всеми и осуществлял неусыпный контроль при заключении авторских договоров. Возникало опасное двоевластие, все последствия которого проявились позднее. Но поначалу все мы были воодушевлены и верили в лучшее.

Я пришла на студию, вернувшись из поездки в Болгарию. Сергей Аполлинариевич добился моего молниеносного зачисления в штат и объяснил, чего ждет от меня: «К нам должны приходить интересные люди, им должно быть у нас интересно и приятно. Кино не делается в одиночку».

Первая трудность, с которой мы столкнулись, — теснота. Сценарный отдел ютился в двух маленьких смежных комнатах, и приглашать кого бы то ни было нам попросту было некуда. Вскоре, правда, отстроили новое крыло студии, где нам была выделена большая комната. Там-то и началась работа объединения. В объединение Сергея Аполлинариевича входили следующие режиссеры: Юрий Егоров, Станислав Ростоцкий, Татьяна Лиознова, Лев Кулиджанов, Яков Сегель, Борис Бунеев, Марлен Хуциев, Юрий Победоносцев, Генрих Оганесян, Вениамин Дорман, кроме этого на подходе были выпускники ВГИКа Ренита и Юра Григорьевы, Лёва Мирский, Фрунзик Довлатян, Кира и Саша Муратовы. Они привели с собой Васю Шукшина, Наума Клеймана, потом появился Гена Шпаликов. Из сценаристов постоянными членами объединения были Валентин Ежов, Василий Соловьев, Будимир Метальников, потом Николай Фигуровский. Это был самый первый состав объединения. Кроме этого, были редакторы Валерия Павловна Погожева, Наталья Михайловна Торчинская, Игорь Стреков и я. Повседневной работой в объединении и организационной текучкой занимались редакторы. Вместе с Сергеем Аполлинариевичем

[1] Тогда сдавали Главку по производству художественных фильмов при Министерстве культуры СССР.

мы назначали собрания — совет объединения, где все вопросы решались коллегиально. Самым важным для нас было формирование сценарного портфеля. Нужны были хорошие сценарии, с которыми не страшно пускаться в плавание. Стасик Ростоцкий начал работать с Александром Галичем над сценарием «На семи ветрах», Татьяна Лиознова — с Верой Пановой над экранизацией ее повести «Евдокия». Яша Сегель и Валентин Ежов сели за сценарий «Течет Волга». Борис Бунеев работал с Василием Соловьевым — они хотели делать комедию. Генрих Оганесян с Веней Дорманом планировали снимать «Девичью весну» об ансамбле «Березка», Марлен Хуциев стоял в плане с расширенной заявкой «Застава Ильича», которую он написал вместе со своим другом Феликсом Миронером[2]. Юрий Егоров с Будимиром Метальниковым готовились к постановке сценария Будимира «Простая история», Юрий Победоносцев работал с писателем Анатолием Рыбаковым над повестью «Мишка, Серега и я». У Лёвы пока никаких проектов не было.

В 1960 году основные события в его судьбе были связаны с общественной жизнью. В апреле 1960-го его приняли кандидатом в члены КПСС. Решение вступить в партию он принял совершенно искренне, без каких бы то ни было карьерных соображений. Многое в его настроении переменила реабилитация отца и матери. Всегда далекий от какой бы то ни было общественной жизни, сын врага народа, не принятый в свое время в комсомол (ему никто и не предлагал), он вдруг почувствовал себя востребованным, поверил в оттепель. Идеалы коммунизма, которым был так предан его отец, казалось, очистились от скверны сталинизма. Принято было думать, что все беды от Сталина, а ленинизм — нечто совершенно иное, теперь понятно, насколько это было наивно, но тогда... Тогда было много надежд, веры, что всего можно добиться, если прилагать усилия для достижения цели.

Яша Сегель, который вступил в партию на фронте, очень уговаривал Лёву. И он, и Сергей Аполлинариевич дали ему рекомендации, и оба повлияли на его решение.

В июле Лёва по приглашению чешских кинематографистов был включен в состав советской делегации, участвовавшей в фестивале в Карловых Варах, после которого поехал на фестиваль в Югославию в город Пула, не заезжая в

[2] Позднее Ф.Миронер вышел из договора, и его место занял Г.Шпаликов.

Нина Меньшикова, Лев Кулиджанов, Наталья Фатеева на Неделе советского кино в Англии. 1964

Москву. Вернувшись домой уже в середине августа, он страшно затосковал по работе. Тем более что в объединении работа шла и все были при деле.

Лёва пригласил Будимира Метальникова, и они вместе придумали сценарий «Повесть о матери» — в центре была история молодой женщины, которая, отправив на лето двух маленьких детей к своей матери в деревню под Смоленском, впервые в жизни поехала с мужем, командиром Красной Армии, отдыхать по путевке на черноморское побережье. По дороге к морю их застигло известие о начале войны. Муж поехал в свою часть и на фронт, а она — за детьми. Основная часть действия — это поиск детей на уже оккупированной территории. В сценарии должны были возникнуть ретроспекции — видения матери. Страшная действительность бесчеловечной войны, несущей смерть, должна была перебиваться видениями потерянного счастья. Двигаясь по разоренным и выжженным деревням, уже потеряв надежду, героиня вдруг встретила двух детей, скитавшихся по развалинам в напрасных поисках матери. Дети были чужие, но они бросились к ней, веря в то, что это их мать. И женщина приняла их... Кончалась эта история титром: «До конца войны оставалось еще столько-то дней» (точную цифру я не помню). Придумав общую канву, Лёва с Будимиром отправились на Валдай в деревню Нелюшка — половить рыбу и поработать над сценарием. Была вторая половина августа, лето уже пошло на осень. А на студии появился, как всегда, элегантный, оживленный Стасик Ростоцкий, который только что вернулся с Валдая. Вместе с оператором Славой Шумским и актером Сергеем Лукьяновым он тоже ловил рыбу. Стасик сел в кресло и стал мне рассказывать:

— Знаешь, плыву я по озеру, а навстречу — две лодки, одна, с мотором, тащит на буксире другую. Во второй лодке — мужичок и бабушка. Поравнялся я с ними и вижу — у бабушки усы. Пригляделся, а это и не бабушка, а твой муж.

Вернувшись домой, Лёва тоже рассказал мне историю:

— Приехали мы с Будимиром на Валдай, подрядили лодку, чтобы добраться в Нелюшку. Пошел дождь, плаща не было, и я завернулся в плед. Плывем по озеру, а навстречу летит моторка, поднимая буруны по обоим бортам. В моторке роскошный господин в зюйдвестке. Поравнялись — а это Стасик.

На Валдае Лёве исполнилось тридцать семь лет. День рождения праздновали все вместе: Будимир Метальников, Стасик Ростоцкий, Слава Шумский, Сергей Лукьянов и Лёва. В подарок ему привезли тридцать семь мерных плотвичек и арбуз, на котором Лукьянов вырезал Лёвин профиль. Из плотвичек сварили уху. Было что выпить. Посидели отлично. Потом все они вспоминали это событие с радостью. Даже сняли себя на узкую пленку, и материал хранился у Стасика. Мы видели это черно-белое изображение — и плотвичек, и арбуз, и всю компанию, сидящую у костра.

Сценарий «Повесть о матери» был сдан 12 октября. Обсуждало его объединение. За то время, что я работала на студии (около двух лет), большего разгрома не было. Сценарий не понравился никому. Всяк ругал его на свой лад. Мы трое, Лёва, Будимир и я, были поражены и повержены. Защищаться не было смысла и не хотелось. До сих пор мне кажется, что это было несправедливо. Мы с Лёвой иногда вспоминали это с чувством недоумения и горечи. «Повесть о матери» не была принята, и фильму не суждено было состояться.

И вот однажды, разбирая студийную почту, я увидела бандероль из Минска. В ней оказался сценарий Николая Фигуровского «Благоразумная ведьма» (или что-то вроде этого, во всяком случае, какая-то ведьма). Сценарий не показался мне интересным. Он был очень странный: прохиндей, назвавшись отцом, приезжает к очень бойкой молодой женщине (она-то и есть ведьма). Сюжет был неважно разработан, и фабулу я уже не вспомню во всех подробностях. Но Колю Фигуровского, работавшего тогда в Минске, мы хорошо знали как человека талантливого. Всем нам очень нравился его сценарий «Певчие люди». А его «Огненные версты» получили вторую премию на Всесоюзном конкурсе сценариев. Я поделилась с Сергеем Аполлинариевичем своими впечатлениями о «Ведьме» и предложила вызвать Колю на студию, чтобы обсудить сценарий всем вместе. Сергей Аполлинариевич охотно со мной согласился. Обсуждение прошло очень интересно. Все предлагали Коле разные варианты доработки. Он согласился с замечаниями и обещал прислать новый вариант.

На Новый 1961 год Лёва уехал в специализированную туристическую поездку в Америку и на Кубу. В группе были Георгий Товстоногов, Олег Ефремов, Женя Симонов с Ритой Лифановой, Вера Петровна Марецкая, Василий Хорава и какие-то еще знаменитые люди, которые совершали это привилегированное и интереснейшее путешествие. Вернулся Лёва полный впечатлений и от бродвейского спектакля «Сотворившая чудо», и от Вашингтонской галереи, и от Кубы, где слушал выступление Фиделя Кастро, длившееся несколько часов. Новый год Лёва встречал с Романом Карменом, который снимал тогда свой фильм о Кубе.

А в его отсутствие мы получили бандероль из Минска со сценарием Коли Фигуровского, который теперь назывался «Когда деревья были большими» и адресован был Лёве. В сценарий была вложена записка, в которой Коля писал, что поскольку Лёвины суждения о первом варианте показались ему наиболее близкими его собственным замыслам, он решил послать сценарий прямо ему.

Сценарий «Когда деревья были большими» Лёве понравился, и он решил его ставить. На этот раз все дружно хвалили сценарий, и решено было запускать его как можно быстрее, так как там была летняя натура и надо было не упустить ее. Неожиданно высказал возражения главный редактор студии Сергей Петрович Бабин. Он спросил меня:

— А как его классифицировать? Он же ни про что.

— Как ни про что? — нахально ответила я. — Это же сценарий о колхозной деревне.

— Почему?

— Потому что основное действие происходит в колхозной деревне, — безапелляционно заявила я.

— Ну если так... Запускайтесь. Я доложу, что это сценарий на колхозную тематику, — сказал он.

Теперь эта фразеология ушла из оборота, и странно думать, что когда-то она заключала в себе магическую действенность.

Сначала Лёва решил, что Кузьму Кузьмича может сыграть Василий Меркурьев. Великолепный актер, он был тогда в очень хорошей форме. Меркурьев зашел на студию, потом Лёва привел его домой. Мы провели с ним очень приятный вечер, он дал предварительное согласие и уехал в Ленинград. Однако через несколько дней, когда директор картины Борис Яковлевич Краковский начал более конкретные переговоры с Меркурьевым, тот выдвинул целый ряд условий, на которые трудно было согласиться. Главное требование: натура должна сниматься под Ленинградом, рядом с его дачей, поскольку ему трудно выехать в экспедицию. Пришлось от Меркурьева отказаться. Начали вновь искать актера. Среди первых кандидатов оказался Юра Никулин. Перед пробами мы пошли с Лёвой в цирк, где Юра выступал вместе с Карандашом. Юра нам очень понравился. Я с Юрой была хорошо знакома еще по Воиновской студии, но мы не пошли к нему за кулисы, решили подождать фото- и кинопроб. По существу, больше конкурентов у него не было. Решено было его утвердить. С кандидатурой на роль Наташи было сложнее, пробовались многие молодые актрисы, но в конце концов утвердили Инну Гулая. В это время Меркурьев стал звонить и уверять, что Краковский его не так понял, что он хочет сниматься и поедет куда угодно, но Юра Никулин был уже утвержден, и группа не могла представить себе никого другого. Каждый раз, когда этот фильм показывают по телевидению, я удивляюсь тому, какой прекрасный ансамбль исполнителей сложился на этой картине.

Никулин до «Деревьев» снялся у Леонида Гайдая и в нескольких эпизодах в не очень удачных картинах. Представить его исполнителем центральной драматической роли никто не мог. Инна играла в фильме у Васи Ордынского «Тучи над Борском». Ее актерские данные были вполне очевидны. Леня Куравлев прекрасно сыграл у Михаила Швейцера в фильме «Мичман Панин» острохарактерную роль. У Лёвы ему предстояло стать героем-любовником. Василий Макарович Шукшин был тоже уже известен по фильму Марлена Хуциева «Два Федора». Одна только Люда Чурсина, тогда еще студентка Щукинского училища, играла в кино свою первую роль.

Прекрасно сложилась съемочная группа. Вторым режиссером был наш друг

«Когда деревья были большими»

и Лёвин однокурсник Изя Магитон. Отношения с ним, самые дружеские, сложились у нас еще в институте. Человек он необыкновенно веселый, с огромным чувством юмора, мастер розыгрыша. При этом в деловом смысле Изя очень четкий, аккуратный, организованный. Как часто в институте нас выручали его конспекты, написанные четким каллиграфическим почерком, предельно толково и ясно. Несколько раз во время болезни нашего старшего сына Саши он приезжал к нам во всякое время суток со своей первой женой Риммой, детским врачом. Так сложилось, что на студии он довольно долго не мог получить самостоятельную постановку, а работал «вторым», и в этом качестве ему не было равных. Как-то уже в экспедиции у нашего младшего сына Сережи спросили: «А кем у вас работает дядя Изя?» Сережа возмутился: «Как кем! Магитоном!» Оператором был Валя Гинзбург — родной брат Саши Галича. Композитором — Леня Афанасьев, человек прелестный. Художником — Петр Степанович Галаджев, ветеран кино по сравнению со всеми остальными. Он был учеником Льва Кулешова, много снимался в качестве актера в его немых фильмах. Потом, расставшись с актерской работой, Галаджев стал замечательным художником. Над ним иногда подшучивали, говорили, что он строит декорации так, что в них можно жить, а снимать нельзя. На самом деле в его декорациях снимали, и вполне успешно.

Съемки начались в Москве с трех эпизодов, которые потом не вошли в фильм. В них более подробно, чем это потом было необходимо в картине, рассказывалось о московской жизни Кузьмы Кузьмича. Пытаясь заработать себе

на жизнь, Кузьма Кузьмич отправляется в лес за ландышами, его ужалил шмель, и с опухшей физиономией он идет продавать цветы на рынок. Рыночные торговки накидываются на новоявленного конкурента и устраивают драку, которую разгоняют милиционеры, а Кузьму Кузьмича как зачинщика засаживают на пятнадцать суток. Всю эту историю сняли. Юра играл очень хорошо. Но в окончательную редакцию фильма этот материал не вошел.

Еще не успели отправиться в экспедицию, как над картиной сгустились тучи. Как-то в самом начале, на стадии режиссерского сценария, к нам в гости пришел киновед Ростислав Николаевич Юренев с женой Тамарой и попросил рассказать содержание будущего фильма. Выслушав Лёву, Ростислав Николаевич сказал: «Как же это пропустили? Ведь эта история непроходная. Но дай Бог, чтобы я был не прав».

К сожалению, он оказался прав. Первое время авторитет Сергея Аполлинариевича Герасимова ограждал картину от вмешательства студийных цензоров из партбюро. После организации творческих объединений их слегка отодвинули как контролирующую инстанцию, но амбиции остались. Партийные цензоры стали наведываться в объединение и просить сценарий для ознакомления. Я всегда отказывала, говоря, что у меня нет ни одного экземпляра — все в работе. Но, конечно, достать сценарий, когда он уже распечатан, всегда можно[3]. И пошли звонки из Главного управления по производству художественных фильмов. Звонил курирующий киностудию редактор Александр Аскольдов. Потом он вызвал Валерию Павловну Погожеву, которая официально была редактором фильма, и высказал свое возмущение по поводу безыдейности сценария. Тем временем группа лихорадочно снимала в Москве и готовилась к выезду на натуру. И вот, когда первые эпизоды были уже сняты, на студию нагрянул редакторский десант во главе с заместителем министра культуры Николаем Николаевичем Даниловым. Потребовали материал фильма в проекционную и вместе с представителями дирекции пошли смотреть. Сергея Аполлинариевича на студии не было. Акция была проведена без предупреждения. Когда смотрели материал, Данилов смеялся. Потом пошли в кабинет директора обсуждать. Все редакторы высказались резко отрицательно и требовали картину закрыть. Совершенно неожиданно Данилов «позволил себе с ними не согласиться», он хвалил Никулина. «Зачем торопиться закрывать, — сказал он, — мне было интересно». Слово начальника — закон. Редакторы с недовольными физиономиями удалились. Пока гроза прошла мимо.

Группа уехала в экспедицию. Деревня Мамонтово, недалеко от города Глухово Ногинского района, стала главным местом пребывания съемочной группы. Эту деревню очень долго искали, исколесили все Подмосковье, а увидев, сразу успокоились. Всем нравились и красивая, тихая бутылочно-зеленого цвета река Шерна с заводями и песчаными берегами, и живописно раскинувшаяся на берегу реки деревня, и поля с перелесками, и прекрасные леса, еловые и смешанные.

Тем временем работа объединения шла полным ходом. Одновременно снимали летнюю натуру: Юрий Егоров — по сценарию Коли Фигуровского «Командировка», Кира и Саша Муратовы — дипломный фильм «У крутого яра» и Марлен Хуциев — «Заставу Ильича».

Коля Фигуровский тоже приехал в деревню Мамонтово и жил в одном доме с нами, на маленькой террасе. Группа была семейная, Юра Никулин привез с собой жену Таню, сына Максима и любимую тещу Марию Петровну. Звукооператор Дима Белевич приехал с женой Кларой и дочкой Танечкой. Съемки происходили или в самой деревне, или совсем близко от нее, и дети, несмотря на настоятельные просьбы родителей не ходить на съемочную площадку, просачивались туда. Конечно, главным центром притяжения очень скоро стал Юра Никулин. Его веселый, дружелюбный и очень контактный характер, гитара, всегдашняя спутница досуга, как магнитом, притягивали к нему людей. Поселились Никулины, как и все, в одной из деревенских изб. Хозяевами их были

[3] Точно такой же нездоровый интерес партбюро проявило к сценарию М.Хуциева и Г.Шпаликова «Застава Ильича», который в то время готовился к запуску в производство.

старые муж и жена. Детей у них или не было, или они покинули их и жили где-то далеко. Дом внешне имел вполне пристойный по деревенским меркам вид. Перед въездом Никулиных его помыли, и возражений это помещение не вызвало ни у кого. Как-то утром до начала съемок к нам прибежали Юра, Таня и Максим. Они не спали всю ночь. Ночью была сильная гроза.

— Я видела, как крыши текут, — сказала Таня. — Но чтобы так — не видала никогда.

Юра с Таней всю ночь перетаскивали раскладушку со спящим Максимом с места на место, пытаясь выбрать пространство, где текло меньше. Так до утра. Утром дождь кончился, и тут же была мобилизована вся административная часть группы, и из имеющихся материалов крышу починили. Эта проблема была решена, но через несколько дней старик хозяин стал требовать, чтобы Никулины съехали.

— Почему?

— Да они люди хорошие, а условий у меня нету. Все разваливается.

— Что разваливается?

— Уборная... Боюсь, провалится кто-нибудь.

Речь шла о самом убогом деревянном строении весьма дряхлого вида во дворе. Решили и эту проблему: соорудили новое, столь же примитивное, но из новых досок и прочное. На этом все неудовольствия хозяев закончились. Таня и ее мать Мария Петровна очень жалели стариков и подкармливали их. В конце лета, а точнее в начале сентября, съемки закончились, и все уехали. А следующей весной Юра и Таня предложили нам навестить так полюбившуюся всем деревню Мамонтово и стариков, у которых жили Никулины. Когда мы приехали в деревню, то увидели, что окна дома заколочены досками крест-накрест. Соседи сказали нам, что еще до наступления зимы стариков увезли в Дом престарелых куда-то под Ногинск.

Но вернемся в то блаженное время, «когда деревья были большими». Более счастливой экспедиции не было больше в нашей жизни. Более радостной и согласной работы представить себе невозможно. С выбором Юры Никулина на эту роль многое переменилось в концепции сценария. Дело в том, что Юра обладал высшим уровнем артистизма, который присущ хорошему клоуну. В своей книге «Делать фильм» Федерико Феллини очень интересно рассуждает на эту тему. Хороший клоун всегда иррационален, пишет он. И это правда. Эта мера условности выводит на более высокую ступень обобщения, она восходит к философии. Вспомните Чаплина. Можно ли представить его в бытовом, реальном пространстве? Его мир условен, и чувства, которые он вызывает и испытывает, поднимают к идеальной, возвышенной любви.

В случае с Юрой происходило что-то подобное. Представьте себе на его месте Меркурьева, артиста прекрасного, но отношения его с названой дочерью складывались бы совершенно не так, и играл бы он по-другому, а значит, были бы другие мизансцены, другой диалог. Приход Юры обязывал пересмотреть сценарий и во многом переписать его под него. Коля Фигуровский, человек чрезвычайно одаренный и чуткий, понял это так же хорошо, как и Лёва, и зажегся этим. Сценарий менялся в процессе съемок, на которых Коля присутствовал непременно. После смены он шел на свою терраску и стучал на машинке, переписывая под актеров и сцену, которую предстояло снимать завтра, и диалог. Предлагал по нескольку вариантов одной реплики.

Не менее важную роль в фильме сыграла Инна Гулая. Если обращаться к определению Феллини, то она тоже по уровню своей одаренности была актриса-клоунесса. Но, в отличие от Юры, Инна была скорее нелюдимой и неконтактной. Юра часто удивлялся ее неожиданным выходкам. Поселили Инну вместе с эпизодницами Людой Чурсиной и Таней Тишурой. Дом их тоже был центром притяжения, особенно для Коли Фигуровского, часто посещавшего девушек, восхищавшегося девичьей притягательностью и талантом Инны, который был ее тяжелым бременем и игом, порабощал и мучил ее и ее близких. Она распространяла беспокойство и дискомфорт, что потом проявилось в семейной драме Инны и Гены Шпаликова. Какая-то в ней была «черная дыра», которую с первого взгляда не угадаешь. Было что-то обманчивое в ее привлекательной внешности, бездонных выразительных глазах.

В работе Инна была беспощадна к себе, не боялась быть некрасивой, морщила нос и волочила ноги. В сцене приезда Кузьмы Кузьмича все это очень выразительно и усиливает драматизм сцены. После съемок кто-то из группы выговаривал ей: «Как ты некрасиво ходишь в кадре. Ты же героиня». На что она очень грубо возражала: «Вы ничего не понимаете, и лучше вам помолчать». Она была совершенно права. Ей требовалась та самая «клоунада», которую людям, привыкшим к стереотипам, так трудно принять.

Третьим центром притяжения был, конечно, Василий Макарович Шукшин. Он жил в одном доме с Леонидом Куравлевым, там-то и сложился их творческий альянс. Они не только подружились, но были очень нужны друг другу. Первый успех режиссера Шукшина, связанный с фильмом «Живет такой парень», был заложен именно тогда, в их совместном общении и жгучем интересе, возникшем у каждого к одаренности другого. Шукшин, до этого снявшийся в главной роли у Марлена Хуциева в фильме «Два Федора», во ВГИКе был уже звездой. Его все знали и восхищались его талантом — и актерским, и писательским. Он учился в мастерской Михаила Ильича Ромма, на одном курсе с Андреем Тарковским. Но и в мастерской Герасимова его любили и почитали. Бывал он частым и желанным гостем на Студии Горького, где снял первые три фильма. В объединении Герасимова он снялся в главной роли в фильме Юрия Егорова «Простая история» в паре с Нонной Мордюковой. Фильм этот в свое время был очень популярен. Играл Шукшин и у самого Сергея Аполлинариевича в фильме «У озера», но это было позже.

Вообще, это было плодотворное время. Дело было, пожалуй, не только в атмосфере, сложившейся в нашем объединении. Дело было в тех надеждах, которыми жило общество, надеждах на возрождение, прогресс, благие перемены. Надеждах, может быть, наивных и необоснованных, но все же... «Блажен, кто верует»...

Смысл фильма «Когда деревья были большими» — именно в этих надеждах на лучшее, доброе в жизни и в людях. Почему главный герой вызывал возмущение у редакторов Главка? Потому что он противоречил установкам, принятым еще в сталинские годы. Герою в кино надлежало быть самым-самым. Полагалось считать, что «советские карлики самые высокие в мире»! И вдруг — жулик-неудачник, самозванец, в конце концов пробудившийся к нравственному существованию. Проблемы нравственности на деклассированные элементы не распространялись. И вдруг такой герой! А ведь именно тогда, когда проходила реа-

«Когда деревья были большими»

билитация многих и многих тысяч невинно отбывающих свой срок в преисподней сталинских лагерей, сколько вокруг нас появилось людей с изломанной, неудавшейся жизнью, как трудно было им обрести какой-то статус в реальной советской действительности. Кто-кто, а Лёва это знал на опыте своей семейной трагедии очень хорошо. Ему пришлось не раз провожать мать, лишенную тбилисской прописки, на поселение — то в Сталинири, то в Каспи. Или судьба его дяди Сурена, который, отбыв свой десятилетний срок в Магадане и будучи изгнан из родного Тбилиси, скитался по захолустным районным центрам Грузии и, отчаявшись, кончил жизнь самоубийством. Как им всем, людям с такой судьбой, и не только им, а всем, пережившим репрессии, не хватало доброты! Как хотелось и Лёве, и Коле Фигуровскому, и Юре Никулину, и всем, кто работал с ними, наполнить этот фильм добротой. И судя по тому что фильм жив по сей день, это удалось.

В то время, когда съемки в деревне Мамонтово были в разгаре, проходил очередной Московский кинофестиваль. Там кипели страсти по поводу фильма Феллини «8 ½». А мы, ничего не ведая, были сосредоточены на чисто творческих проблемах.

Два раза в неделю смотрели на студии весь отснятый и обработанный материал. Рядом смотрели материал своей картины «Застава Ильича» Марлен Хуциев и его оператор Рита Пилихина. Это были завораживающие натурные съемки Москвы. Так одухотворенно снятой Москвы на экране мы еще не видели.

Еще до начала фестиваля Сергей Аполлинариевич сказал мне, что договорился с директором Студии Горького Григорием Ивановичем Бритиковым о выделении нам для приема гостей фестиваля комнаты и просит меня и Колю Двигубского посмотреть это помещение, с тем чтобы оформить его надлежащим образом за счет объединения. Коля Двигубский, талантливый художник, приехавший с родителями из Парижа, уже зарекомендовал себя как профессионал высокого класса. Мы осмотрели комнату, Коля спроектировал интерьер, но когда мы заявились, чтобы приступить к реализации проекта, там уже стояла громоздкая мосдревовская мебель в стиле «советский официоз», на полу лежали соответствующие ковровые дорожки. В дирекции нам сказали, что по просьбе Сергея Аполлинариевича комнату приготовили для приемов и ничего менять там нельзя. Сергей Аполлинариевич пришел в ярость. Никого из гостей фестиваля туда не пригласил, а устроил несколько приемов у себя дома с традиционными герасимовскими пельменями.

Лёва тоже устроил прием для чешской делегации на пленэре, в окрестностях деревни Мамонтово. Место, выбранное для пикника, было необыкновенно красиво. Коля Фигуровский, составляя для детей карту местности, небольшому лесному озеру с заболоченными и мшистыми берегами, на водной поверхности которого были рассыпаны белоснежные кувшинки необыкновенной красоты, дал поэтическое название Озеро тысячи лилий, а было оно недалеко от того места, «где дорога сунула руку в карман». К приезду гостей зарезали барана, соорудили мангал. В огромном котле сварили суп из баранины с большим количеством помидоров и зелени. Было много водки и сливовицы. Пир получился на славу. Когда мы пришли убирать это сказочное место, то ужаснулись разорению, которое произошло. Трава истоптана и помята, мшистые берега выглядели рваными, всюду валялись окурки, пустые бутылки. Даже лилии на озере както потускнели. Чувство вины перед этим прекрасным озером и его живописными берегами нас не покидало долгие годы. Хотя мы старательно убрали все, что смогли.

О том, что происходило на самом фестивале, мы узнали много позже. Со всеми своими страстями он отшумел вдали от нас. Продолжались съемки. Погода стояла приличная, работали много и с удовольствием. Вечерами обычно собирались у нас. У нашей хозяйки в огороде росла необыкновенно вкусная картошка. Мы потом с Юрой Никулиным и Таней вспоминали ее, признаваясь друг другу, что такой вкусной картошки в нашей жизни уже не было.

Вот вокруг большой кастрюли с этой дымящейся, искрящейся сахаристым налетом картошкой, засыпанной укропом и зеленым луком, с селедочкой и разнообразными рыбными консервами и самой демократичной выпивкой проводили мы вечера после съемок. Юра под гитару пел песни входившего тогда в мо-

ду Булата Окуджавы... Хорошо было. Но лето кончилось. Ушла натура. Юра так обносил костюм Кузьмы Кузьмича, что потом, когда снимали павильон, расхаживал в нем по студии и выглядел так достоверно, что его несколько раз пытались выгнать, принимая за случайного бродягу. В первый раз это произошло, когда снимали мебельный магазин, еще весной. Загримировавшись, он хотел войти в магазин, но охранник турнул его.

— Ты что? Я же артист! — скромно сказал Юра.

— Знаем мы таких артистов! Пошел отсюда!

Павильон отсняли быстро, и 19 декабря 1961 года фильм сдавали худсовету. Лёва так волновался, что ушел из зала и все время просмотра просидел в комнате съемочной группы. Я находилась в зале. Смотрели хорошо, но обсуждение оказалось очень бурным. Многие были захвачены картиной и приняли ее безоговорочно. Но некоторых она раздражала. В числе ярых противников были драматург Георгий Мдивани и Марк Семенович Донской.

Мдивани в очень категоричной форме высказал свое отрицательное мнение и демонстративно ушел. А Марк Семенович очень долго и очень громко

Лариса Лужина, Инна Гулая, Станислав Ростоцкий, Сергей Герасимов, Лев Кулиджанов на кинофестивале в Канне. 1963

возмущался и, обращаясь к Лёве, кричал: «Ты меня обмануть хочешь, но не удастся... Ты меня не обманешь! Человек неисправим, а рак неизлечим».

Через несколько дней вечером Лёве позвонил Сергей Аполлинариевич и сказал, что посмотрел «Деревья» вместе с Фурцевой и Екатерине Алексеевне картина очень понравилась, она просила поздравить всех. В январе состоялась премьера в Доме кино, а 26 марта 1962 года — торжественная премьера в кинотеатре «Россия». Зрители приняли фильм очень хорошо. Но у нас было и чувство грусти от расставания. Наверное, из всех картин именно с «Деревьями» Лёве было тяжелее всего расставаться.

Потом он часто встречался с Колей Фигуровским, и они фантазировали, мечтая о новых проектах, где можно будет опять встретиться на съемочной площадке с Юрой Никулиным и Инной Гулая. Но что-то ничего такого не придумалось. А с Юрой Никулиным встречались часто. Ходили к нему в цирк, Юра быстро вошел в моду, его приглашали работать в театры, но он не бросил цирк, наоборот, с увлечением работал со своими партнерами Мишей Шуйдиным и женой Таней. Однажды даже подбил Лёву на совместную постановку циркового спектакля, который назывался «Карнавал на Кубе».

На студии тем временем сгущались тучи над картиной Марлена Хуциева «Застава Ильича». Началось с производственных нареканий: группа хронически отставала от графика. Снимали они много и хорошо, материал был первоклассный, но у группы был слишком сильно занижен метраж. Сценарий по объему тянул на две серии. А запустили его как одну. Пошли на это сознательно. В то время и в мировом кино стали сниматься более длинные фильмы. Кино выросло из размеров повести и стало тяготеть к роману. Кроме того, продленное время фильма насыщалось подробностями и полутонами, это давало возможность пристальнее и внимательнее вглядываться в человека. Кино как искусство развивалось и совершенствовалось. Несомненно, новаторским был и фильм Марлена Хуциева. Многих это раздражало. Особенно тех, кого лишали премии за отставание от плана. Каждое утро в объединение приходил начальник планового отдела студии и, посмотрев сводку об отснятом метраже, возмущался: «Ну что, ваш гений опять отстает?» Это раздражение накапливалось, просачивалось за пределы студии и в конце концов достигло Гнездниковского переулка. Марлен снимал режим и ранним утром, и ночью. Днем сидел в монтажной. На студии кто-то сказал, что теперь Марлен просматривается только в профиль, анфас его заметить нельзя. Так он похудел.

Как-то днем на студию опять был высажен десант с Гнездниковского во главе с главным редактором Ириной Кокоревой. Вызвали Марлена. Пошли в директорский просмотровый зал. Я никогда не забуду того высокомерного презрения, с которым чиновники «через губу» общались с Марленом. Материала было много, и он был хороший, если не сказать превосходный. А смотрели его плохо, переговаривались между собой. Потом попросили выключить проекцию, у них уже не было времени. Кончился их «рабочий день». Единственная высказанная претензия: в квартире родителей Ани, где идет ремонт, стены оклеены газетами, и «Правда» наклеена в перевернутом виде, так что название газеты выглядит как бы ниспровергнутым. Марлен очень удивился: «Я не обращал внимания на это, мне важно было, чтобы интерьер квартиры во время ремонта выглядел достоверно». «Ну вот, видите... Если вы не обращаете внимания на такие вещи... В общем, разбираться с вашим материалом надо серьезно. Вам придется приехать к нам в Гнездниковский...» Далее следовало указание дня и часа. Марлен ответил, что каждый день у него смена. «Отменить съемки я не могу. Группа работает без выходных, и днем, и ночью». Я не помню, как в конце концов договорились. Но никогда не забуду хамского тона, в котором этот разговор происходил. Чиновники вели себя как высокомерные зазнавшиеся учителя с провинившимся первоклассником.

Отношения между объединением и дирекцией студии, на которую давили из Гнездниковского, стали напряженными.

Я помню, как разразился настоящий скандал между Сергеем Аполлинариевичем Герасимовым и Григорием Ивановичем Бритиковым по поводу утверждения актеров на дипломном фильме «Карьера Димы Горина», который снимали Фрунзе Довлатян и Лёва Мирский по сценарию Бориса Медового. Григорий

Иванович пришел в объединение уже раздраженный, на его покрасневшем лице угрожающе белел оставшийся с военных времен шрам. Группа должна была ехать в экспедицию, а актриса на главную роль так и не была утверждена. Бритиков очень грубо набросился на Герасимова:

— Вот эта ваша система штучного воспитания к чему ведет!

Герасимов вскочил.

— Моя система штучного воспитания вывела советское кино в передовое кино мира!

Бритиков ушел, хлопнув дверью. После его ухода наступила тишина.

— Вот что, — сказал Сергей Аполлинариевич. — Я утверждаю Таню Конюхову, и отправляйтесь снимать!

Но атмосфера скандала сгущалась. Марлену надо было сдавать картину. Объединение взялось ему помогать. Марлен сутками не выходил из монтажной, а на перезаписи и днем, и ночью сидели и Лёва, и Боря Бунеев. Причем Марлен не допускал никакой халтуры в этом аврале. На студии далеко не все работали так. Помню, как один известный режиссер произнес потрясающую фразу: «Закончить картину не обещаю, но сдам в срок».

Принцип «не закончить, но сдать» был вполне распространен в то время на студиях. Но в объединении Герасимова это не поощрялось. Всех учили в институте «снимать каждый кадр, как последний кадр в своей жизни». И Марлен, и Лёва — из тех, для кого это было определяющим принципом работы в кино.

Фильм Марлена разделили на две серии, таким образом студия получила еще одну единицу сверх плана. И скандал по поводу срыва графика был ликвидирован. Однако все неприятности, связанные с этой картиной, были впереди.

Тем временем на объединение было совершено новое нападение. Речь шла о том, что мы заключили сценарных договоров больше, чем могли освоить в производстве. Студия считала, что количество сценариев должно совпадать с количеством запусков. Никакого задела в сценарном портфеле. Мы же полагали, что всегда надо иметь резерв. Герасимов считал так же. Однако дирекция стояла на своем. Как-то в объединение пришел Бритиков. Он возмущался тем, что под одного режиссера у нас было два сценария. Потом «дал шрам и ушел». Вопрос вынесли на партсобрание. Меня туда не позвали, так как я не член партии. Герасимов был прикреплен к парторганизации ВГИКа и на партийные собрания студии без особого приглашения не ходил. А тут его не позвали. Парторганизация студии осудила нас за «расточительство государственных средств». Нашу точку зрения никто даже не захотел выслушать.

Я возмутилась. В это время на кафедре кинодраматургии ВГИКа объявили прием в аспирантуру. Я подала заявление, сдала экзамены и ушла со студии. Лёва одобрил мое решение.

Окончание следует

Я и Росселлини

РОССИЙСКИЕ РЕЖИССЕРЫ О НЕОРЕАЛИЗМЕ

«Круглый стол», который по давней традиции всегда устраивают организаторы фестиваля архивного кино «Белые Столбы», в этом году был посвящен неореализму. Мы публикуем фрагменты опроса, проведенного искусствоведом *Тамарой Сергеевой*. Участникам «круглого стола» были заданы следующие вопросы:

1. Когда вы увидели первый фильм неореализма? Можете ли восстановить в памяти ощущение, возникшее во время просмотра?

2. Согласны ли вы с утверждением, что произошел своеобразный обмен: сначала советское кино сыграло решающую роль в становлении неореализма, а потом, в свою очередь, неореализм повлиял на многих мастеров послевоенного поколения, в том числе и советских?

3. Можно ли назвать неореализм феноменом исключительно прошлого, или отдельные его достижения прослеживаются и сегодня?

4. Числите ли себя последователем великих неореалистов?

Полученные ответы продемонстрировали различное отношение отечественных режиссеров к неореализму. А вместе с тем и различие господствующих сегодня творческих и эстетических установок.

Алексей Балабанов. Фильмы неореалистов я смотрел давно, на Высших курсах (я учился на сценарном отделении у Льва Николаевича Николаева, классика научно-популярного кинематографа). Мы тогда много смотрели. Образование нам дали хорошее. Кто мне нравился? Феллини я никогда не любил — он не кинематографист. Да, хорошо придумывал истории, артисты у него хорошо играли, но с фактурами он не дружил — не было у него внутреннего «включения» в кино, все шло от рассудка, а не от сердца. Антониони и Висконти (особенно «Смерть в Венеции») мне гораздо ближе. Де Сика тоже был неинтересен. Неплохой режиссер, но его фильмы меня не задевали, как и фильмы других неореалистов. Я их посмотрел и забыл. И, если бы не попросили что-то о них сказать, наверное, не стал бы даже вспоминать. По внутреннему ощущению они совершенно холодные, хотя по режиссуре сделаны замечательно. О чем говорить! Классика. Но для меня кино разделяется на то, что лично меня трогает, и то, что не трогает. К примеру, Терри Гиллиам трогает, не знаю, почему. Он тоже «головной» человек, но при этом в его фильмах есть то, что «цепляет». А это самое важное.

Если же говорить о художественных особенностях неореализма, то не думаю, что он показывает жизнь как она есть. На самом деле неореалисты все тщательно организовывали, ведь кино прежде всего — выбор. И все их разговоры о том, что они снимали течение жизни, – это просто концепция, которую они придумали потом, когда стали себя раскручивать. Снимали же на улицах, а

«Похитители велосипедов», режиссер Витторио Де Сика

не в павильонах, потому что не было денег. Так же и я снимал «Настю и Егора» и первого «Брата» — выкручивался, как мог, пригласил неартистов, отказался от декораций. Пригодился опыт любительского кино, которым занимался несколько лет. Неореалисты тоже снимали своего рода любительское кино. Но они были талантливы, и у них получались хорошие фильмы.

Не сомневаюсь в том, что неореалисты «вышли» из советского кино. Не бывает ничего без того, что было раньше. А наше кино было мощным — какую энергию оно внесло в мировой кинематограф! Я сам очень люблю Пудовкина. Когда смотрю «Мать», голову «сносит». У Эйзенштейна нравится «Стачка», тот план, где мост разводится... Это круто. А вот его главный фильм – «Броненосец «Потемкин» — кажется скучным. Еще нравится Довженко — огромная сила в его «Земле»... Конечно, неореалисты тоже все это смотрели, и влияние было.

Сами итальянцы говорили, что многому научились у Донского. Вполне возможно. Можно научиться чему угодно у кого угодно, даже у Чаплина, хотя у него не кино, а цирк. Что касается меня, мне фильмы Донского не нравятся, они вторичные. Не стал бы покупать их в магазине. А вот «Балладу о солдате» Чухрая купил бы, так же как и первый фильм Панфилова «В огне брода нет». У многих в те годы были мощные фильмы.

Сила неореалистов тоже в том, что они были первыми, хотели все сокрушить, и это им во многом удалось. А повлияли ли они на наше кино? Наверное, в 50-е годы это влияние ощущалось. Но сейчас все другое, неореализм остался в том времени. Страницы прошлого закрываются и больше не открываются. Грустно. Но это жизнь.

Александр Велединский. В детстве первым фильмом, который меня поразил, была «Кавказская пленница», лет в двадцать меня, уже повзрослевшего, по-настоящему потряс «Сталкер» (после него резко изменилось отношение к кинематографу, и я даже захотел стать режиссером). Потом был «Рублев» и другие картины, в другом жанре, в другой стилистике... Я всеядный, разное кино люблю. К сожалению, неореалистических картин видел не так много. На Высших курсах в 1993 году впервые посмотрел «Рим — открытый город» с Анной Маньяни. Она блестяще играла. И какая необыкновенная, прозрачная, святая простота... Ощущение было — фильм будет жить всегда. А можно ли к неореализму отнести «Рокко и его братья» или «Аккаттоне»? Я раннего Пазолини очень люблю. Выделяю для себя еще Росселлини, Де Сику, Висконти, хотя к нему у меня отношение кардинально изменилось после того, как я узнал про известную историю с Анной Маньяни.

Что интересно, тогда я отнесся к неореалистическим картинам как к чему-то достаточно естественному. Понимал, что это замечательное кино, классика, что на этих фильмах можно учиться, но они не казались мне чем-то необыкновенным. Думаю, они больше потрясали людей именно в послевоенное время.

Вообще, что такое неореализм? Фильмы, рассказывающие мне правду про меня же? Шукшин говорил: «Нравственность есть правда». Те фильмы — правдивые, ненадуманные. Мы сегодня все ищем-выискиваем такие сюжеты, что могли бы пробить мощный защитный слой, которым окружают себя люди. Как только режиссеры ни изощряются, но ничего поделать не могут. Это невероятно трудно. А когда мы смотрели неореалистические картины, слезы наворачивались. Так же, как и на «Долгих проводах». Муратова ведь тоже оттуда, из неореализма. Такой же и балабановский «Брат» (первый) — простой, ясный, стильный. Да и «Забытые» Бунюэля — разве не неореализм?

Предпосылки возникновения такого кино везде одинаковы: нет денег, но есть огромное желание снимать. Люди собирали минимальные средства, арендовали камеры (а то и просто воровали), покупали по дешевке пленку и делали свое дело. Зачастую снимая на улицах. Так поступили и режиссеры французской «новой волны» – Годар и Трюффо. К этому призывала датская «Догма». И я так снимал свой первый студенческий фильм. Поехал в Нижний Новгород, купил на «Красном Сормово» списанную черно-белую пленку, взял во ВГИКе камеру и с оператором Володей Башта стал снимать.

Я тоже испытал на себе влияние неореализма. Ну я сам тоже «оттуда», меня «питает» псевдодокументальная стилистика. Но повлиял на меня не какой-то конкретный режиссер, а неореализм как художественное направление, хотя, конечно, не только он. Времена одинаковы для всех, даже если ты живешь в Северной Корее. Если ты что-то увидел, значит, уже чему-то научился. Хотя при этом одному больше нравится Коппола, а другому Орсон Уэллс. Кстати, в последнее время я часто стал пересматривать «Гражданина Кейна». Когда ты снимаешь кино, все так или иначе на тебя оказывает влияние. Потому кинематографистам, особенно молодым, очень полезно смотреть и неореалистов, и Эйзенштейна, и Довженко.

«Рим, 11 часов», режиссер Джузеппе де Сантис

Неореализм не мода. У итальянцев — неореализм, у французов – «новая волна», а у нас — Тарковский и Герман. Можно спорить, кто из них лучше, кто хуже, но я убежден, что во всех странах происходят примерно одни и те же художественные процессы. Ведь общий

процесс развития и упадка культуры един. Никуда от этого не денешься. Так что неореализм не умер.

Александр Зельдович. Первой увиденной неореалистической картиной была «Земля дрожит». Я посмотрел ее на режиссерских курсах и люблю до сих пор. Ощущение было как от чего-то величественного. Не знаю, создавалось ли оно самой стилистикой или шло непосредственно от эпического таланта Висконти. Все-таки, мне кажется, успех фильма, его сила были не в документальной фактуре, а в том, как он обработан, тогда как для чисто неореалистических картин, вышедших за пределы павильонов на натуру, прежде всего были важны новые фактуры — и социальные, и изобразительные, и человеческие. Для европейского кинематографа это явилось определенным прорывом. Но его революционность давно осталась в прошлом, в фильмах теперь привлекает не фактура сама по себе, а то, как истории режиссерски рассказываются. Да и когда я впервые посмотрел неореалистические картины, их новизна уже не ощущалась — мы ведь находились в другом временном контексте. Точно так же не чувствуется она и в «Броненосце «Потемкин». Я имею в виду технологическую и фактурную новизну, которые со временем теряют свое значение, тогда как смысл и авторская индивидуальность остаются.

Важно — хороший фильм или плохой. Плохой может быть интересен как реликт, хороший — своей энергетикой. Именно она остается. Не стиль, а энергетика.

Повлияли ли наши режиссеры — Пудовкин, Райзман, Донской — на неореализм? Весьма может быть. Я тоже чувствую, как мне близко советское немое и довоенное кино. В старых фильмах в каждом монтажном стыке — открытие. И не важно, каков был стилистический контекст. Главное, это было талантливо.

Возможно, и итальянцы потом повлияли на нас, но, если честно, я не очень хорошо знаю неореалистическое кино и наше кино 50-х. Если же взять 60-е годы... Слишком разные режиссеры тогда работали. Скажем, если на Тарковского и Климова неореализм вряд ли подействовал, то на Кончаловского и Шукшина, не исключаю, он влиял.

Что касается сегодняшнего кино, в нем не просматриваются не то что какие-либо достижения неореализма, вообще никаких особенных достижений нет. Судя по огромному количеству сериалов и тем полнометражным картинам, которым удается выскочить на поверхность, оно стало превращаться в хорошо сваренное «мыло», и ничего другого, кроме переложений журнала «Космополитен», я в нем не вижу. Отдельные действительно выдающиеся произведения настолько редки, что ни в какой контекст не укладываются.

Сам себя я последователем неореализма не считаю и фильмы его не пересматриваю. То есть это не совсем те картины, в которых черпаю вдохновение. Мне интересен момент некоего напряжения художественного и смыслового поиска. Как бы я определил свои «истоки»? Это трудно сказать. Но, наверное, мне ближе русское кино, особенно довоенное. И еще тот кинематограф, на котором я рос: золотой век европейского и американского кино 70-х — начала 80-х годов.

Александр Котт. По-моему, первым из неореалистических фильмов я увидел «Похитителей велосипедов». Мне было тогда двадцать два года, я учился во ВГИКе. В институте программа обучения организована очень грамотно — просмотры составлены по принципу завершенных циклов. Мы блоками смотрели фильмы Де Сики, Де Сантиса, Росселлини.

Какое чувство вызвали «Похитители»? Фильм привлекал своим настроением, атмосферой, какой-то положительной энергией. Хорошо запомнились отдельные кадры — например, когда герой едет под дождем на велосипеде, — фактура, близкая советскому кино. Сразу возникало ощущение соучастия, несмотря на то что действие происходит в послевоенной Италии. Казалось, я знаю ту жизнь, настолько все узнаваемо.

Мне это близко, хотя не могу сказать, что неореализм стал для меня путеводной звездой. То, что меня вдохновляет, лежит не в области кино, а в собственно жизни: какие-то события, встречи с людьми, чьи-то воспоминания, прочитанные книги. Если говорить о «творческом импульсе», то назвал бы скорее наши фильмы: «Весна на Заречной улице», «Алешкина любовь», «Летят журавли», «Застава Ильича». Из итальянского же кино — те фильмы, которые к нео-

реализму уже прямого отношения не имеют, в которых не просто «вырван» кусок жизни без начала и конца, так чтобы зритель ощутил свое присутствие, но в которых есть ясная мысль, драматургическая оформленность, философские обобщения: «Мама Рома», «Дорога», «Амаркорд».

Не уверен, что на неореализм повлияло советское довоенное кино. Все-таки он был личным протестом режиссеров против того, что тогда происходило в Италии. Это кинематограф протеста. У нас говорят, что Донской — его предтеча. Но вряд ли итальянцы ориентировались на его «Радугу» или, скажем, «Машеньку» Райзмана. Если бы это было так, то мы в итальянских фильмах узнавали бы наше кино. Но никакого кинематографического «узнавания» не происходит, настолько все ново, необычно, настолько просто и убедительно передано настроение. Кино, которое заставляет тебя участвовать в происходящем...

Зато с уверенностью можно сказать, что неореалисты повлияли на наше кино конца 50-х – начала 60-х годов. Так же как и на дальнейшее развитие того же итальянского и французского кино. Это точно.

Николай Лебедев. Хорошо помню ощущение, возникшее после просмотра «Похитителей велосипедов»: это человеческое кино. Героям я сопереживал, но, честно говоря, пересматривать фильм меня не тянет. Это не мое. Поймите правильно: я знаю, что неореализм — серьезное направление в киноискусстве, что, не будь его, культура лишилась бы чего-то очень важного, и наверняка есть огромное количество зрителей, на которых эти фильмы произвели незабываемое впечатление и стали частью их личного опыта. Однако на меня они оказывают меньшее воздействие, чем фильмы, к примеру, Хичкока или Спилберга.

Я человек скучный, и жизнь у меня скучная, поэтому мне всегда хотелось в кино острых и ярких ощущений. А когда предлагают посмотреть на то, что я сам проживаю, я и смотрю на это как на часть жизни, не более. Могу преклоняться перед актерской игрой, перед режиссурой или операторской работой, но все равно рассказанная история остается чем-то сугубо для меня бытовым. Феллини, далеко ушедший от неореализма, на мой взгляд, гораздо интереснее. Начало «Ночей Кабирии» абсолютно неореалистическое, но когда Кабирия вдруг попадает в удивительный, загадочный мир «ночных бабочек», блуждающих огней и роскошных баров, становится по-настоящему интересно.

Когда я готовился к съемкам «Звезды», то впервые посмотрел «Радугу», считающуюся предтечей неореализма, и картина меня взволновала. Может, я сам себе противоречу, но то, что не загнано в некую жесткую конструкцию, трогать не может, как не тронула история плохой женщины, которую играет Алисова, зато страшная история героини, похоронившей сына в собственном подполе, потрясла. Но ведь это какая угодно трагическая, романтическая, приподнятая над бытом история, но ни в коем случае не неореалистическая.

Или возьмите Пудовкина, к примеру, его разработки сцен и эпизодов. Я читал его эссе о съемках сцены с косарями на поле — как он «раскладывал» на кинематографические составляющие фазы движения обыкновенной косы, как раскадровывал элементарное действие, поднимая его над реальностью, превращая в образ, в символ! Поэтому не знаю, можно ли о Пудовкине или Донском говорить, как о предтечах неореалистов.

С другой стороны, возможно, я просто еще не дорос до восприятия неореализма. Я не шучу и не иронизирую — человек меняется, и меняются его привязанности и приоритеты. В двадцать два года я едва не уснул на «8½» — пять лет спустя этот фильм стал самым моим любимым и дорогим, я знаю его наизусть до последнего светового пятна в кадре, до последнего монтажного стыка, я по кадрам изучал каждую мизансцену, каждое решение. До последнего времени я безмерно скучал на Бунюэле — а минувшим летом пересмотрел «Дневную красавицу» и поразился виртуозной режиссуре, был заворожен происходящим на экране.

Быть может, через пару лет я совершенно иначе отвечу и на вопрос о неореализме...

Константин Лопушанский. Настоящий интерес к кино у меня проявился, наверное, в 70-е годы. Я учился в аспирантуре Ленинградской консерватории и готовился поступать в ЛГИТМиК на факультет театральной режиссуры. В Кировском Дворце культуры у нас был киноклуб «Кинематограф». В то время ведь

«Без жалости», режиссер Альберто Латтуада

было сложно увидеть хороший зарубежный фильм, и я покупал абонементы и в течение двух-трех лет смотрел в киноклубе все подряд. Тогда-то в первый раз и увидел фильмы итальянского неореализма, по-моему, это были «Похитители велосипедов» и «Земля дрожит». А в 1977 году я поступил на Высшие режиссерские курсы, где начали смотреть все по программе.

Чем неореалисты запомнились? Сострадательностью. Комок в горле возникал от сострадания людям. Для меня это было необычно, нам, молодым, всякая сентиментальность казалась абсолютно ненужной. Это с возрастом понимаешь, что сочувствие очень важно и слеза сострадания стоит дороже, чем изысканное наслаждение той или иной гадостью, которыми иногда грешит эстетское кино.

Неореализм был прорывом в реальность в противовес «кинематографу белых телефонов» и той музыкально-шлягерной иллюзорности, что шла от Голливуда. Ощущение правды на экране было пронизано любовью к маленькому человеку, вниманием к его судьбе. В этом плане неореализм — одна из гуманистичеких вершин XX века.

Потом такое же ощущение у меня возникло, когда я посмотрел «Двадцать дней без войны» и «Андрея Рублева». Был просто ошеломлен ими. Но это уже другая правда. Герман когда-то сказал об «Андрее Рублеве»: «Этот фильм перевел всех нас на другую сторону улицы». Удивительно точно!

Что касается влияния советского кино на неореализм, то я бы сказал так: советское кино тогда влияло на всех. У нас был огромный авторитет в искусстве. Сами неореалисты тоже повлияли на наш кинематограф. Мы ведь всегда оглядывались на Запад, а тут еще произошло совпадение мировоззрений. И у нас один за другим стали появляться фильмы, противостоящие лживости имперского сталинского стиля.

В той или иной форме неореализм проявляется и сегодня как некий постоянный в кинематографе противовес лаковому Голливуду: та же «Догма» с ее дрожащей камерой и вроде бы невыстроенным изображением. Она является отголоском мировоззрения неореализма, который неизбежно предполагает антибуржуазность – ведь живая жизнь антибуржуазна по определению. Не случайно все «догматики» ориентированы влево.

Дмитрий Месхиев. В детстве я ходил в кино с мамой. «Рим — открытый город» обсуждали дома всей семьей. Что именно мне понравилось, уже не помню,

«Где свобода?», режиссер Роберто Росселлини

но общее ощущение было: фильм хороший. Запомнилась Анна Маньяни. Я ее и по сей день люблю. Зато «Дорога», которую посмотрел чуть позже, совсем не вызвала интереса.

Потом был ВГИК, где мы эти фильмы изучали. У нас, конечно, уже были другие точки отсчета. И нам казалось, что мы такие неповторимые, шикарные, талантливые. Обо всем имели свое мнение, причем судили весьма категорично, ничего не понимая про свой детский максимализм. Много спорили и о неореалистах. Мне у них нравились атмосфера и то настроение, которое буквально «лилось» с экрана.

Но со вгиковских времен я к этим фильмам не возвращался и что почувствовал бы сейчас, если б снова их увидел, не знаю. Наверное, я не прав и надо пересматривать старые картины. Хотя времени совершенно нет. Успеть бы следить за тем, что происходит в современном кино. Правда, если случайно по телевизору мне попадается что-то из кино тех лет, могу с удовольствием посмотреть, но это бывает крайне редко.

Я иногда некоторые вещи из фильмов, которые мне нравятся, аккуратненько так «краду», но неореалистические картины никогда впрямую не использовал, хотя, может быть, подсознательно и имел их в виду, тем более что сам я в какой-то степени неореалист, пусть и не совсем последовательный, ведь я воспитан на кинематографе 60-х — начала 70-х годов, а он неореализмом просто пронизан. Я считал, что Герман, наш великий режиссер, — неореалист. А «Июльский дождь» Хуциева? Потрясающая картина, потрясающая! Вот оттуда я кое-что позаимствовал.

Александр Митта. Еще школьником я увидел «Рим, 11 часов». Ощущение было ошеломляющее, как и от всех других неореалистических картин, которые посмотрел позже. Контраст с нашим кинематографом огромный — другое представление о жизни, другая мера реализма. Тогда я, конечно, не понимал всего этого, мне просто нравились сами фильмы. То, что это подлинные шедевры, усвоил спустя время, когда учился в архитектурном институте. В режиссуре я ничего не понимал, она была для меня как темный лес (я формировался очень медленно), но мои интеллигентные приятельницы, тонкие ценительницы искусства, растолковали мне, что такое «Похитители велосипедов», а потом, когда появилась «Дорога», которая как бы завершала цикл неореализма, я, также с их помощью, открыл для себя новое, поэтическое кино, просто обалдев от него.

Позже, во ВГИКе, неореализм стал для меня путеводной звездой, абсолют-

ным приоритетом. Причем правда жизни была не вопросом стиля, а вопросом противостояния. Правда противостояла тому миру лжи, который казался неразрушимым, вечным. Тот же Тарковский начинал с того, что снял почти натуралистический фильм о том, как в каком-то южнорусском городе саперы с риском для жизни обезвреживали огромный склад с оружием. Помню, как почти одновременно вышли картины «Дом, в котором я живу» и «Летят журавли». И мы (Тарковский, Шукшин и остальные ребята) дружно, не сговариваясь, поставили «Дом, в котором я живу» значительно выше «Журавлей», в которых увидели мелодраматические клише, искусственность построения действия. Ромм был нашим мнением обескуражен. Он учил нас мизансценировать, решать пространство кадра, а тут такие нестереотипные, «несделанные» мизансцены... Но нас привлекала как раз эта «несделанность», и только потом, когда мы стали анализировать неореалистические картины, поняли, что они очень грамотно сняты, только более тонко.

На меня как режиссера неореализм оказал сильное влияние, до сих пор не прекращающееся. Я не так давно пересмотрел «Похитителей велосипедов» и снова поразился, как профессионально фильм сделан, как тщательно выстроен. Раньше мы этого не замечали. Да, те режиссеры вышли из павильонного пространства на улицу и стали работать с непрофессиональными актерами, со средой, почти неотличимой от той, что их окружала. Но работали они необыкновенно профессионально.

Итальянцы говорят, что на них повлияло советское кино... Не знаю, так ли это. Правда известно, что, к нашему стыду, советское кино (а теперь и российское) не хотело и не хочет принимать во внимание тот факт, что самым влиятельным нашим режиссером за рубежом был Марк Донской. И даже после смерти Донского этого не признают! Может, в этом сказывается зависть? Он ни с кем особо не общался, ни в какие тусовки не входил — ни в ленинградскую (круг Козинцева и Трауберга), ни в московскую (круг Герасимова или Пырьева). Все его считали деревенским сумасшедшим и не хотели видеть того, что у него уникальный образный талант, что его метафоры на уровне мировых. Фильмы Донского резко поднимались в цене, как только переходили границу.

Если Донской был всемирно известным режиссером, то Герасимов всемирно известным функционером. Его фильмы в России ценились высоко, но на международном экране успеха не имели. Но надо признать, что Герасимов очень много сделал, для того чтобы его студенты «прониклись» правдой жизни.

«Дети смотрят на нас», режиссер Витторио Де Сика

Он ее любил, понимал и часто говорил о ней на своих лекциях, которые на нас оказали большое влияние, по крайней мере на Шукшина и меня.

Если не говорить о влиянии неореалистов на мировой кинематограф, то оно было перспективным. Они открыли новую грань реализма, показали, как убедителен может быть экран. И никакое это не стилистическое упражнение, никакой не стилистический завиток, вроде барокко или неоампира. Каждую секунду кадр должен быть жизненным, убедительным, даже если ты снимаешь жанровый фильм. Мне, например, предельно условные игры, в которые играли иные из наших режиссеров, всегда казались вне пределов кинематографической перспективы. Кино должно быть похожим на жизнь, это правило искусства, соблюдая которое ты можешь выражать даже самые прихотливые идеи. Ведь что от неореализма сохранил Феллини в своем поэтическом кино? Абсолютную убедительность кадра...

Валерий Огородников. Еще в 50-е годы я посмотрел «Нет мира под оливами». А первое сильное впечатление от итальянского кино испытал на фильме «Ночи Кабирии», хотя его сложно впрямую отнести к неореализму, но все-таки Феллини начинал как неореалист. Но безусловные для меня вершины итальянского кино – «Похитители велосипедов» и особенно «Рокко и его братья», которые я посмотрел уже во ВГИКе. Слава Богу, что Де Сика и Висконти были членами компартии, а то видели бы мы их фильмы...

Привлекало в неореализме то, что все в этих фильмах как по Станиславскому, — правда жизни, правда чувств,все похоже на наши жизненные условия, в том числе и мои личные. Я жил в Нижнем Тагиле, и то, что видел на экране, казалось, происходило на соседней улице, в соседнем дворе — те же люди, те же страсти. Мало того, через много лет отец рассказал мне почти такую же историю, как в «Похитителях велосипедов», произошедшую с ним самим. Мой дед-железнодорожник брал его, маленького мальчика, с собой в дорогу и всякий раз заставлял называть новых женщин мамой, когда однажды у отца украли на вокзале чемоданы, мой дед избил его до полусмерти. Чем не неореалистический эпизод?

Изменилось ли с годами мое отношение к неореалистическим картинам? Нет, конечно. Как могут измениться впечатления детства? Наоборот, сейчас именно на детство и оглядываешься, тебя все время «разворачивает» назад... И неореализм кажется незыблемой скалой, вершиной, которую трудно достичь.

Утверждение, что наши кинематографисты повлияли на неореалистов, поддерживаю, это признавали все, вплоть до Висконти и Де Сики. Причем неореалистами, «новыми реалистами», были именно итальянцы, а мы — просто реалисты, точнее, критические реалисты, так же как и немецкие режиссеры «золотых» 20-х годов. В Германии выходило много «картонных» картин, но тот же «Последний человек» Мурнау все окупает. Поэтому можно сказать, что итальянцы «вышли» и из немецкого реализма.

А вообще «приставки» к понятию реализм: «нео», «соц», «критический», «магический» — это скорее политическая реакция на то, что делает художник. Объединяет же все эти «реализмы» одно, но самое главное — материал для своих произведений художники берут из окружающей их жизни. Поэтому сам я в какой-то степени тоже считаю себя последователем неореалистов. Хотя, наверное, точнее было бы вслед за Маркесом сказать, что я стремлюсь быть «магическим реалистом», вспоминающим свое детство, как сказку.

А насчет того, жив ли неореализм? Как сиюминутный феномен — нет. Но у него есть свое место в кладовой мировой культуры.

Сергей Сельянов. Хорошо помню ощущение скуки, возникшее на просмотре «Похитителей велосипедов» во ВГИКе. Сразу понял, что это не мое, настолько все противоречило тому, что люблю, — немому кинематографу. И я для себя решил, что неореализм меня не интересует и смотреть эти фильмы больше не буду. (Правда, позже посмотрел первую картину Антониони, «Рим, 11 часов» Де Сантиса и «Земля дрожит» Висконти, и все. Но, конечно, «Земля дрожит от других неореалистических картин отличается характером изображения, мощной кинематографической энергетикой, совершенно особой пластикой, что всегда интересно. Потому Висконти, начинавший вместе с неореалистами, быстро нашел себя настоящего.) Соответственно, не могу рассуждать и о том, насколько

«Жить в мире», режиссер Луиджи Дзампа

неореализм повлиял на советский кинематограф и наоборот. Наверное, и Пудовкин, и Донской, и Райзман имели какое-то значение для итальянских режиссеров. Что до меня, не люблю ни фильмы Пудовкина, хотя высоко ценю его «Мать», ни фильмы Донского.

Но я понимаю, что, конечно, неореализм был положительным явлением. В ментальности режиссеров заложено то, что мы называем «реактивностью», — своеобразная реакция на происходящее, которая заключается в том, чтобы делать все не так, как принято. После войны вся Италия была завалена голливудскими фильмами весьма низкого пошиба. Естественно, у многих режиссеров из чувства протеста возникло стремление делать все наоборот. И неореализм стал оппозицией американскому кино. В определенный момент это сыграло свою роль. Думаю, если б я жил в то время, для меня эти фильмы тоже могли бы что-то значить. В истории кино часто нормальную реактивность принимают за художественные откровения. Так в советское время все, что хоть чуть-чуть было не похоже на традиционный советский кинематограф (даже простая фига в кармане), воспринималось как нечто необыкновенное. Между прочим, многие фильмы, занесенные критиками в пресловутый список «лучших фильмов всех времен и народов», замечательны только тем, что явились для своего времени глотком свежего воздуха. Да, они по-своему неплохие, сделаны талантливыми людьми, но если взглянуть на них непредвзято, то, скорее всего, окажется, что они давно уже мало кому интересны.

В искусстве все художественные «волны» время от времени возвращаются, и в современном кино можно найти какую-то связь с неореализмом — в той же «Догме», в отдельных, документальных по стилистике картинах, в самом сочувствии к маленькому человеку. Но сегодня прямой связи с неореализмом в кинематографе все-таки нет. Однако хочу подчеркнуть еще раз: значение неореализма — в его оппозиции американскому кино, которое и сегодня лидирует во всем мире, а надо, чтобы зрители имели возможность смотреть и что-то другое.

Валерий Тодоровский. Может, это пробел моего образования, но активно я стал смотреть кино, начиная с Феллини, Антониони, Бергмана. Я поступил во ВГИК в 1979 году, они тогда еще были действующими режиссерами, интерес к ним был на пике. Поэтому смотрели мы в первую очередь их. А вот неореализм почти весь «проскочили». Да и потом неореалистические фильмы я смотрел от случая к случаю. Первым был «Рим — открытый город». Запомнилась Анна Маньяни. В ней был невероятный энергетический заряд, она воспринималась не

«Рим — открытый город», режиссер Роберто Росселлини

как актриса, а как обобщенный образ времени и его кино, со всеми заложенными в них драмами. Собственно, неореализм я до сих пор воспринимаю как некий один огромный фильм, в центре которого — лицо Анны Маньяни. Для меня оно и сфокусировало основные ощущения от неореализма. Главное, что я выделил бы в нем, — это сознательное, подчеркнутое внимание к простым вещам, в которых мощно заложена энергетическая и эмоциональная человеческая сущность. Вообще же, когда разговор заходит о неореалистах, я почему-то вспоминаю Барнета. Очень его люблю, мне кажется, неореалистам он был близок. Итальянские режиссеры не могли не видеть «Окраину», и она, конечно, не могла на них не повлиять. Так же как потом итальянцы не могли не повлиять на наш кинематограф. Вспомните первые картины Муратовой «Долгие проводы», «Короткие встречи» или «В огне брода нет» Панфилова. Да и Герман не прошел мимо неореализма...

Неореализм — одно из глобальных направлений мирового кино. Последний раз «выстрелил» в форме «Догмы». Этот всплеск произошел благодаря усилиям команды Ларса фон Триера. К сожалению, у нас ничего подобного нет...

Сам я люблю человеческое, доброе кино. Но не думаю, что неореализм оказал какое-то влияние на меня как режиссера.

Владимир Хотиненко. Впервые неореалистическую картину я увидел в детстве. Я жил в маленьком городе Славгороде, и жизнь этих бедных экранных итальянцев в определенном смысле согласовывалась с моей собственной жизнью, что и вызвало у меня неприятные ощущения. Я не люблю угрюмых людей, не люблю убогость. И ту правду жизни, которой дышал экран, мне совершенно не хотелось видеть. В детстве все-таки хочется радости!

Разумеется, гораздо позже, когда я смотрел эти фильмы на Высших курсах уже осознанно, с профессиональной точки зрения, я убедился в том, что школа неореализма — одна из фундаментальных основ кино. Во всех видах искусств есть основополагающие направления. Если, например, в живописи исчезнет реализм и останутся только «Черные квадраты» или импрессионистическая мазня, она потеряет смысл, будет оскоплена.

Нашим режиссерам, особенно молодым, необходимо смотреть неореалистические фильмы, обсуждать их и делать собственные выводы. Ведь что такое неореализм? Интерес к фактуре, к деталям. То есть это и есть собственно кино. Да, сегодня модно что-то другое, но есть вещи вне моды. Как бы ни изощ-

рялись модельеры, пиджаки классического покроя носят уже больше ста лет. Так и неореализм — это классика, которая всегда современна. И потому он жив и не должен умереть. Что в нем самое важное? Внимание к маленькому человеку. Неореалисты словно обращались к своим зрителям: оглянитесь вокруг, посмотрите на себя... Жизнь простого человека тоже интересна! Хотя это, конечно, палка о двух концах. Например, Сталин Иосиф Виссарионович тоже настаивал на внимании к маленькому человеку-винтику, которого надо было убедить: все делается для него, он что-то значит для страны, народ и вождь едины. Внимание к такому человеку было идеологическим оружием при этом «красивая жизнь» якобы совершенно никого не интересовала. Конечно же, у режиссеров-неореалистов внимание к своим героям было совершенно искренним, это был порыв, исполненный веры в то, что вот-вот начнется светлая, хорошая жизнь...

Неореализм, повлиявший на все послевоенное кино, был не просто важным шагом в истории кино, его «шлейф» тянется до нашего времени, вплоть до Ларса фон Триера, прямого продолжателя его традиций, — на новом витке, с другой техникой и другими жизненными реалиями. Вся «Догма» — абсолютный неореализм, хотя ее и считают новым словом в кино, правда, она лишена того романтизма, что был присущ итальянцам. Но, быть может, это просто иной романтизм? Жестокий, суровый. Как в фильме «Рассекая волны»...

Вполне возможно, что и наше довоенное кино повлияло на неореалистов. Ведь в то сталинское время в наших картинах в центре сюжета был самый обычный человек. А их лживости итальянцы могли просто не замечать. Тем более что некоторые из фильмов были сделаны вполне искренне. Возьмите Барнета – это школа неореализма в чистом виде. И как поэтично! Но даже если неореалисты Барнета не видели, то они точно видели Донского. А уже позже сами неореалисты оказали влияние на наше кино, на того же раннего Иоселиани.

Да и сейчас у нас можно снять хорошее неореалистическое кино, к этому есть все предпосылки, ведь послевоенная Италия — это, по сути, мы сегодня. Странным образом с начала перестройки мы стали повторять путь, который после войны прошла Италия. С годами мы, конечно, обуржуазились, но только в центре, в глубинке же все остается по-прежнему.

Но мир теряет иллюзии, вот что плохо. И это отражается на том, какое снимается кино. Лично я был бы рад, если бы жизнь все-таки была полна иллюзий. А она, к сожалению, становится все более прагматичной.

В нашем сегодняшнем кино почти все стремятся деньги заработать или славу приобресть. Чистота помыслов осталась только в документальном кино. Именно оно по-настоящему интересуется человеком.

Что до меня, я не смогу снять неореалистическую картину, даже если очень захочу, — нет связи с этим материалом. Я всю жизнь удалялся от быта. Наверное, сказались мои детские впечатления, тот не понравившийся мне неореалистический фильм, который предложил заглянуть в зеркало, отражающее мою собственную жизнь. Так же в свое время Хичкоку запомнилось, как его по записке отца, желавшего проучить сына, посадили на ночь в камеру в полицейском участке. С тех пор он только об этом и думал, и все его фильмы так или иначе касались этой темы.

Зато мой детский восторг от фильма «Человек-амфибия», который я эмоционально помню посекундно, в моем собственном кино живет до сих пор.

Марлен Хуциев. Это было давно, в 1947 году. Я проходил практику на Киевской студии. Зашел на минутку по какому-то делу в будку киномеханика. И, естественно, заглянул в проекционное окошко. На экране, сраженная пулями, упала черноволосая женщина с особым, запоминающимся лицом. Я торопился и не выяснил, что за картина. Но эпизод врезался в память. И только позже, когда смотрел великий фильм «Рим — открытый город», я узнал этот эпизод и имя актрисы — Анна Маньяни. Хорошо помню тот день – воскресенье, начало лета. Мы с моим другом Феликсом Миронером зашли на дневной сеанс в кинотеатр на Лосиноостровской (в Лосинке мы жили в общежитии). На афише значилось: «Похитители велосипедов». Из зала мы вышли потрясенные. Картина произвела оглушительное впечатление. Что мы знали об этой, чужой для нас стране? Что итальянцы были нашими врагами, фашистами, что у них был дуче,

что они вели войну в Абиссинии. А в этом фильме увидели обыкновенных людей, которые бедствуют, ищут работу, любят, надеются.

Меня настолько потрясла картина, что несколько дней преследовала мелодия Нино Роты, звучавшая в фильме. Ведь что мы тогда смотрели? Те самые восемь фильмов в год — малокартинье. «Похитители велосипедов» словно вернули нас к нашему кинематографу 20—30-х годов. Так что утверждение, что неореализм родился под влиянием нашего кино, достаточно справедливо. Хотя, наверняка, в его становлении сыграло роль и французское довоенное кино, такие фильмы, как «Под крышами Парижа» (кстати, одна из моих любимых картин).

После «Похитителей велосипедов» все, что относилось к неореализму, я смотрел обязательно. Большое впечатление произвела «Дорога надежды» Пьетро Джерми. В то время я начинал работать на киностудии имени Горького ассистентом по дубляжу, а ее как раз собирались дублировать. Смотрел ее много раз — и целиком, и в дубляжных кольцах. По-моему, в дубляже что-то потерялось.

Сюжет «Дороги надежды» — своеобразная Одиссея. Группа безработных сицилийцев едет во Францию через всю Италию, чтобы найти работу. Один мошенник обещал им помочь, собрал деньги, но обманул, скрылся. По пути с этими людьми происходят всевозможные, иной раз горькие, события. Трудно выделить сейчас какие-то отдельные эпизоды, с радостью пересмотрел бы картину заново. Помню замечательных артистов Рафа Валлоне, Массимо Джиротти, Елену Варци и других. В фильме лейтмотивом звучала сицилийская народная песня со странным названием «Череп на песке», я ее дома часто слушаю.

А какой финал в фильме «Рим — открытый город»! Образ возрождения и надежды – мальчики, на их глазах расстреляли священника (его замечательно сыграл Альдо Фабрицци), словно новые Ромулы и Ремы, идут к Риму.

«Утраченные грезы», режиссер Джузеппе Де Сантис

Меньше мне понравился «Рим, 11 часов». В нем ощущается конструкция, сделанность. Зато «Неаполь — город миллионеров» — один из моих любимейших фильмов. Иная фактура, иной мир — мир Эдуардо Де Филиппо. Эту картину отлично помню, я работал на ее дубляже, и мне как ассистенту режиссера было поручено писать монтажные листы фильма. Я выполнял свои обязанности максимально добросовестно, подробно описывая все, что происходит в кадре. Хорошая, кстати, школа.

Неореализм на мое поколение произвел глубокое впечатление, в первую очередь обнаженностью человеческого бытия, сочувствием к людям, своим отношением к подлинной человеческой жизни — тяжелой, трагической, радостной, веселой.

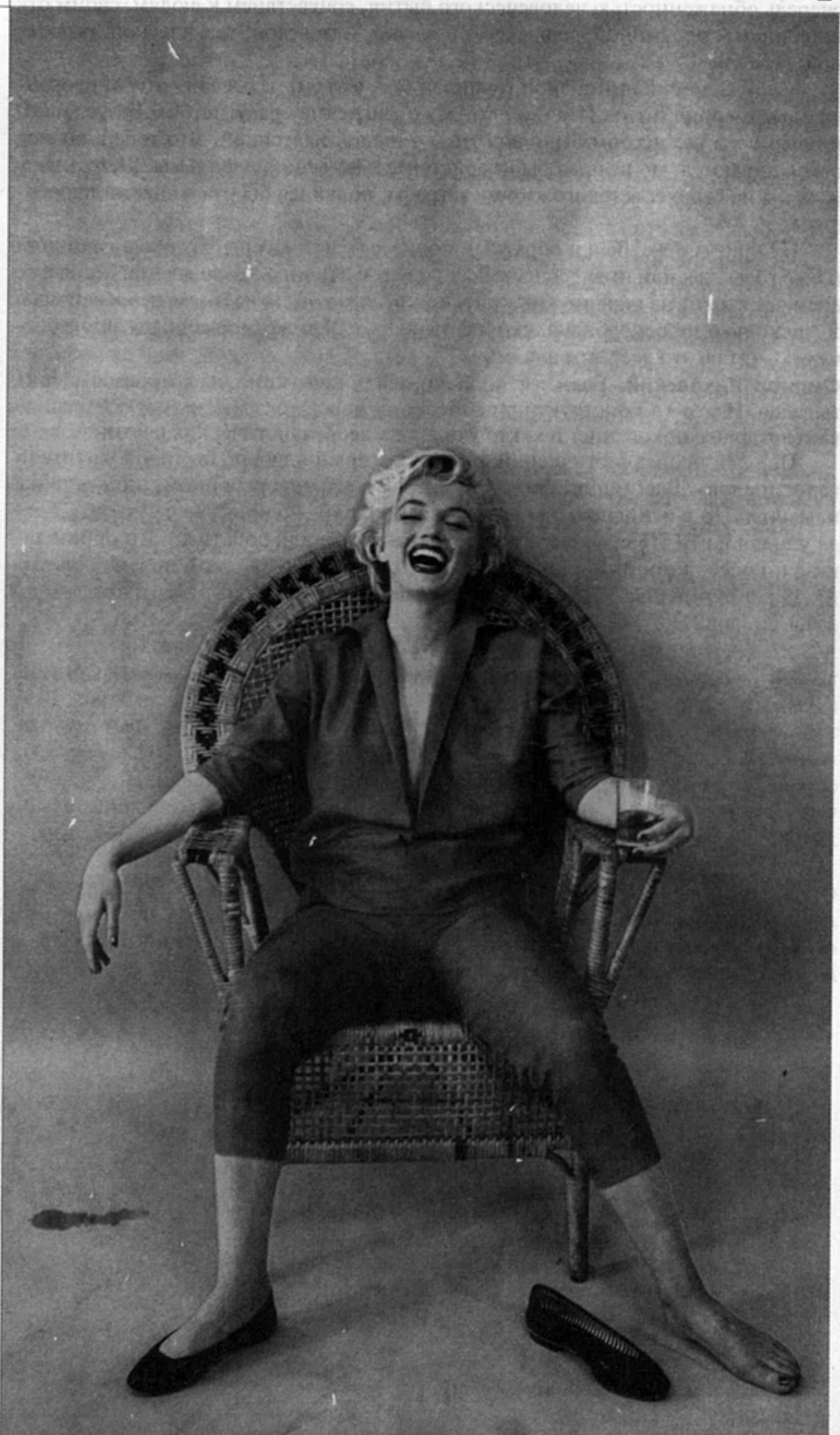
Марк Семенович Донской гордился тем, что его называли «отцом неореализма», говорил, что в Италии есть даже движение «радугистов». Безусловно, итальянские режиссеры были знакомы с нашей классикой. Это теперь от нее открещиваются, но ведь то были действительно великие фильмы... Кто знает, если бы не было советского кинематографа, появился бы итальянский неореализм?

Ну конечно же, был и обратный процесс — режиссеры, которые начинали в 50-е годы, так или иначе испытывали на себе влияние неореализма. Меня в те времена кто-то из украинских критиков обозвал «прихвостнем неореализма». Я нисколько не оскорбился, скорее, наоборот. Что же, «нехай буду прихвостнем»! Считаю это лестным для себя.

Филипп Янковский. Если честно, неореализм не то кино, на котором я воспитывался. И что-то конструктивное по этому поводу сказать не могу. Спрашивайте старшее поколение, тех, кто учился на неореалистических картинах.

Первый неореалистический фильм, который я видел, были «Похитители велосипедов». Блестящий фильм. Смотрел я его еще ребенком, и он остался в памяти. Но в основном эти картины в большом количестве я смотрел, когда учился во ВГИКе, — в силу необходимости и для собственного образования: и Росселлини, и Висконти, и раннего Пазолини (кстати, поздние картины нравятся больше). И все-таки для меня неореализм — это «Похитители велосипедов».

Но ведь неореализм был в прошлом веке. Не спорю, хорошее кино, однако в моей коллекции этих фильмов нет. Я как режиссер сформирован американскими и русскими фильмами раннего периода. Эйзенштейн, Александров, Вертов, первые фильмы Голливуда. Плюс какие-то фильмы 70-х годов, тот же «Крестный отец». Вот это мне более близко. А неореализм? Если бы вы меня не спросили, я бы о нем и не вспомнил. И поймите меня правильно, я не говорю, что он сейчас никому не нужен, просто лично я, Филипп Янковский, больше люблю другие фильмы — постановочные, с профессиональными актерами, и зачем же тогда говорить о неореализме? Да, это признанная классика, да, его появление продиктовали отсутствие финансирования и само время. А поскольку после войны разруха была везде, кроме Соединенных Штатов, постольку неореализм прозвучал так сильно в Европе. Сейчас же индустрия кино совсем уже другая, так что о каком сравнении может идти речь?



Мэрилин Монро

НОРМАН МЕЙЛЕР

Мэрилин. Биография

Заметка о фотографиях

Замысел этой работы был выношен Лэрри Шиллером — человеком, чья судьба странным образом перекрестилась с жизнью Мэрилин Монро: ему выпало на долю стать одним из трех фотографов, работавших в тот памятный день, когда актриса, менее чем за два месяца до своей гибели, готовясь к съемкам эпизода в фильме «Чем-то нужно поступиться», репетировала сцену купания голышом. Больше того, ему довелось видеть Мэрилин утром последнего дня ее жизни. Спустя годы, Шиллер, по-прежнему убежденный в том, что она — самая яркая киноперсона, когда-либо представавшая перед объективом фотокамеры, испытал искреннее сожаление при мысли, что мало кому удалось познакомиться со сколько-нибудь развернутой ретроспективной экспозицией ее необыкновенного, хоть и не столь прославленного, как кинематографический, таланта фотомодели, и, следовательно, публике не дано насладиться целым рядом ракурсов и оттенков ее вечно изменчивой индивидуальности, сияние которой, подобно тому алмазу, каковой зарекомендовал себя лучшим другом девушки, всегда озаряло мир новым светом.

Шиллер поставил себе задачей собрать воедино работы двадцати четырех виднейших фотомастеров, снимавших Мэрилин Монро. Из огромного актива, насчитывавшего около шестнадцати тысяч фотографий, сложилась выставка под девизом «Мэрилин Монро: Легенда и правда» — выставка, прошедшая столь успешно, что ее итогом стала идея книги. Для ее осуществления пригласили писателя — меня. На страницах этой книги перед читателем предстанут целых две хронологии — текстовая и визуальная. При удаче они сойдутся воедино, соучаствуя в труднейшей из попыток — попытке уловить поистине неуловимое: придать видимые очертания облику очаровательной, хотя и непростой женщины.

Глава I. Роман-биография

Итак, мы думаем о Мэрилин — о Мэрилин, воплотившей в себе влюбленность каждого в Америку, о Мэрилин Монро, белокурой, прекрасной, наделенной нежнейшим голосом, в котором отзывалось пение небесных сфер, и стерильной чистотой всех стерильно ухоженных задних двориков этой страны. Она была для нас ангелом, сладчайшим ангелом секса; и сладость секса, какой от нее веяло, рождала в воздухе такие же флюиды, как аккорд, слетевший с чистейшей скрипичной струны. Ее домогались умудренные любовным опытом мужчины пяти континентов; по ней томились веснушчатые подростки, едва заступившие на свою первую смену на бензоколонке, ибо и для тех, и для других Мэрилин становилась освобождением, гениальным Страдивари сексуального мира, его владыкой и магом, столь могущественным, снисходи-

---

Публикуется по: Norman Mailer. Marilyn. A Biography.
Журнальный вариант. Полностью книга выходит в издательстве «ЭКСМО».

тельным, веселым, уступчивым и нежным, что и самому бездарному скрипачу не под силу было внести диссонанс в пленительную гармонию его волшебного инструмента. «Любому страждущему ниспосылается и да будет ниспослана любовь небесная» — эту истину, заимствованную из откровений Мэри Бейкер Эдди («молюсь за тебя всегда» — так ее перефразировала сама Мэрилин, адресуясь к человеку, возможно, бывшему ее первым тайным любовником), она выражала всем своим существованием; и мы глубже поймем смысл этого речения, заменив в нем слово «любовь» словом «секс». «Секс с Мэрилин Монро, — гласила улыбка молодой звезды, — да будет ниспослан любому страждущему». Она дарила каждому ощущение, что стоит заняться с нею любовью — и он немедленно перенесется в заоблачную высь, где просто не сможет, вкусив от плода несбыточных наслаждений и предвкушая сладость наслаждений еще более несбыточных, не пережить второе рождение. И она ничего не требовала взамен. В ее страсти не было мрачных бездн, дремлющих в чреслах знойных брюнеток, взыскующих кровавых клятв, верности до гробовой доски и готовых выпустить наружу мстительных фурий, стоит им убедиться в вашей измене; нет, Мэрилин всем своим видом демонстрировала, что с другими секс и впрямь может быть труден и опасен, но только не с ней: с ней он сладок. Достаточно лишь, чтобы ваш вкус совпал с ее вкусом, и радужная мечта станет явью.

В начале ее карьеры, в пору «Асфальтовых джунглей», когда на экране возникла, подобно нежному персику, готовому вот-вот лопнуть от спелости, запечатленная в ее лице непобедимая сексуальность, она представала воплощением новой любви, трепещущей в непривычно чистом дыхании редкого чувственного утра; создавалось впечатление, будто, уже одетая, она выскочила из коробки шоколадных конфет, подаренных на Валентинов день: такой желанной, такой манящей, такой грациозной она казалась, словно оправдывая каждую букву в затрепанном рекламными объявлениями слове «грациозный»; так вот, это грациозное существо не таило в себе угрозы; у взиравшего на Мэрилин не было и тени страха, что ее красивые ноготки обернутся прожорливыми щупальцами. Секс для нее был чем-то вроде мороженого. «Владей мной, — говорила ее улыбка. — Я легка. Я счастлива. Я ангел секса, можешь не сомневаться».

Каким шоком для чаяний и надежд целой нации стала новость, что этот ангел сгинул от передозировки. И никому не дано было объяснить, что лежало в ее основе: то ли сознательное покушение на собственную жизнь посредством барбитуратов, то ли самоубийство невольное, ставшее следствием помрачения памяти (она могла потерять счет уже принятым пилюлям снотворного), то ли нечто еще более зловещее. Ее смерть была подернута пеленой двусмысленности, как смерть Хемингуэя — покровом мгновенно нахлынувшего ужаса; а затем одна другую стали сменять кровавые драмы и духовные катастрофы 60-х — десятилетия, ознаменовавшего закат столь многих королей и королев Америки. Сначала погиб Джек Кеннеди, потом Бобби и Мартин Лютер Кинг, а позже Джеки Кеннеди вышла замуж за Аристотеля Онассиса, а Тедди Кеннеди гробанулся с моста в Чаппаквиддике. Так эпоха, заря которой узрела Хемингуэя на троне монарха американского искусства, завершилась регентством Энди Уорхола, а призрак кончины Мэрилин придал меланхолично-лавандовый тон драматичному пейзажу американских 60-х, которые, если глянуть на них с дистанции, всего-то вознесли Ричарда Никсона на пьедестал имперского могущества. «Любовь — это нелепость», — провозглашал изначальный шок, открывший это долгое десятилетие, на исходе которого телевидение, как глист солитер, разбухло во чреве обалдевшей от наркотиков Америки.

Даже в давнюю пору, на заре эйзенхауэровских 50-х, появление Мэрилин свидетельствовало о приходе грядущих времен, когда секс станет радостным и легким, демократично уравнивая людей разного происхождения. Ее лоно, не стянутое корсетом, вызывающе выдавалось, напоминая об исконном предназначении женщины (то самое лоно, которому так и не суждено будет выносить ребенка), а грудь гордо колыхалась, заставляя с трудом переводить дух тысячи внезапно вспотевших кинозрите-

лей. Рог изобилия — вот с чем уместно было сравнить Мэрилин. Ибо весь ее облик побуждал сладострастно мечтать о меде, каким рог наполнен.

Но и это было еще не все. Она была личностью. В ней зрели честолюбивые замыслы. Она была ангелом секса, и этот ангел таился в ее дистанцированности от соблазнов жаждущей утоления плоти. Ибо то, что открывалось жадным взорам окружающих, не вполне было ею самой.

«Никому, кроме Мэрилин Монро, — писала Диана Триллинг, — не дано было передать ощущение столь чистого сексуального наслаждения. Прямота, с которой она держалась, никогда не опускаясь до вульгарности, безошибочная и откровенная сексуальность, в которой, однако, всегда присутствовал налет тайны и даже отрешенности, самый тембр голоса, в котором слышались нотки нескрываемого эротизма и который в то же время не переставал быть голосом застенчивого ребенка, — все это органичные компоненты ее дарования. Компоненты, демонстрирующие молодую женщину, пребывающую в какой-то неведомой стране, где еще живо представление о невинности».

Кем была эта кинозвезда, наделенная редкостной скрытностью и в то же время ошарашивающим прямодушием, подверженная поразительной гордыне и столь же необоримому самоуничижению; бескомпромиссная уравнительница по складу мысли (она обожала человека труда) и едва ли не самая тираничная из женщин; безжалостная покорительница мужских сердец, готовая разразиться слезами при виде издыхающей рыбешки; любительница чтения, не читавшая книг, и самозабвенный, безраздельно преданный своему ремеслу творец, неизменно готовый, стоит лишь вспыхнуть рекламным блицам, выгнуть спину перед фотокорреспондентами не хуже бывалой шлюхи, стремящейся побыстрее обслужить клиента; сущий каскад очарования и чувственной энергии, проливающейся на окружающих, — и сомнамбула, целыми днями слоняющаяся по комнате в ленивом забытьи; неискушенная женщина-ребенок — и изощренная лицедейка, способная вызвать нешуточную бурю, обронив на премьере перчатку; море обаяния — и унылая зануда; ходячий циклон красоты на публике — и растрепанная, даже дурно пахнущая порой неряха в часы одинокой депрессии; чувственная великанша — и пигмейка в области эмоций; страстная поклонница жизни — и трусливая данница смерти, тонущая в океане транквилизаторов; очаг жаркой сексуальности, в котором, впрочем, редко вспыхивает огонь (она даже спать ложится в бюстгальтере); итак, кто же она? Чародейка, сгущенное воплощение того, что присуще нам всем? Разумеется, она и больше, и меньше того, что с ней связывают. В ее фаустовских амбициях, в ее небрежении регламентами культуры, в ее тяге к свободе и проявлениях тираничности, в ее благородных демократических порывах, с которыми упорно спорил ее все более углубляющийся нарциссизм (в лучах которого обречен был купаться любой ее друг или раб), нетрудно увидеть увеличенный образ себя самих, зеркальное подобие нашего поколения, так много о себе мнившего, а ныне покатившегося под уклон. Да, стоит признать: в 50-е она провела разведку боем, самой своей гибелью возвестив нам печальную весть — весть о грядущем конце. Ныне она — призрак 60-х. Оплакивая ее уход, ее друг Норман Ростен напишет на страницах своей книги «Мэрилин: Нерассказанная история»:

«Гордясь умением мыть посуду, она, бывало, протянет стакан, как бы предлагая убедиться, что он безупречно чист. Азартная любительница бадминтона, порой наградит партнера ударом ракетки по голове (не сильным). Словом, она была сама собой — смешливой, шумной, хихикающей, нежной. Ей нравилась ее гостиная; случалось, она скажет: «Погасите свет, дайте мне подышать». Спала допоздна, сама готовила завтрак, а затем отправлялась на прогулку — в полном одиночестве, если не считать кошки».

«Мэрилин любила животных; она была привязана ко всему, что движется. Готова была потратить сотни долларов, чтобы спасти поврежденное бурей дерево, и бурно оплакивала его кончину. Выставляла корм для птиц, устраивала на деревьях скворечники на своей вилле. Была вечно озабочена настроением своих кошек и собак. Был у нее как-то пес, меланхоличный по природе, но Мэрилин-то была уверена, что ее любимец страдает от депрессии. Она делала все на свете, чтобы развеселить песика, чем вгоняла его в еще большую тоску, а в те редкие моменты, когда он вставал на задние лапы, обнимала и целовала его, вне себя от радости».

Это строки, продиктованные любовью. Книга Нормана Ростена «Мэрилин: нерассказанная история» — едва ли не самый прочувствованный портрет Монро. Те же, кому придет в голову заподозрить автора в неискренности, могут найти описание сходных ситуаций в ее биографии, написанной Морисом Золотовым:

«Однажды вечером члены съемочной группы — самой Монро не было — про-

сматривали материалы эпизода на яхте... Тони Кёртис играет сына богача, страдающего от подавленного либидо. Девушки не могут расшевелить его. Монро решает исцелить его посредством страстных поцелуев. С пятой попытки ее тактика с блеском срабатывает.

В темноте слышится чей-то голос: «Похоже, тебе понравилось целовать Мэрилин». А он: «Это то же, что поцеловать Гитлера».

Когда зажегся свет, все увидели, что на глазах Паулы Страсберг слезы. «Ну как ты можешь, Тони?» — в негодовании вопрошает она. «А ты попробуй сыграть с ней сцену, — огрызнулся он, — и поймешь».

Во время съемок Монро читала книгу Пейна «Права человека». И вот как-то Хэл Полер, младший помощник рижиссера, стучит в ее уборную: «Мы ждем вас, мисс Монро».

Она отзывается с обезоруживающей простотой: «Да пошли вы...» Что это: предощущение того, как будущее поколение женщин расценит претензии мужчин на свои права? В то же время Билли Уайлдер назовет ее самой несносной женщиной в Голливуде и, заметим, выскажет эту оценку в интервью спустя четыре года после смерти актрисы. Выскажет, давая понять, что даже по прошествии лет воспоминание о работе с Мэрилин способно вывести его из равновесия. Но вот странность: в разгар съемок фильма «Займемся любовью» она пишет в своем дневнике: «Чего я боюсь? Отчего в таком страхе? Думаю, что не смогу играть? Знаю, что смогу, и все-таки мне страшно. Я боюсь, а мне нельзя бояться, нельзя».

Уместно, думается, привести здесь слова женщины, чью жизнь тоже увенчало самоубийство: «Биографию считают законченной, коль скоро в ней подведен итог шести или семи из человеческих «я». А между тем у личности их не меньше тысячи». Это говорит Вирджиния Вулф. И в ее словах — вся тщета тех свидетельств, какими располагает любой из биографов.

Она родилась в 9.30 утра 1 июня 1926 года. Роды были легкими — самыми легкими из трех выпавших на долю ее матери. Как ведомо всему миру, родилась она вне брака. Когда Мэрилин первый раз выходила замуж — за Джеймса Доуэрти, в свидетельстве о браке фигурировало имя Норма Джин Бейкер (Бейкер — фамилия первого мужа ее матери).

Едва ли уместно усматривать в этих разночтениях некий умысел. Не получившая систематического образования (одна из общеизвестных печалей прекрасной блондинки), она была на редкость невежественна в культурном плане: трудно поверить, но для нее было откровением, что эпоха рококо наступила на триста лет позже Ренессанса; равным образом, она могла поклясться, что отступление Наполеона от Москвы потерпело крах из-за того, что зимние холода парализовали работу железных дорог. Не отягощенная каким бы то ни было интеллектуальным багажом, она, однако, с готовностью вбирала в себя все идущее извне и в нормальном состоянии, когда ее не одурманивала чрезмерная доза транквилизаторов, демонстрировала удивительную открытость новому опыту. Другими словами, как бы пробуждаясь от летаргии, она радостно устремлялась навстречу волнам психоделического прилива. Так, беседуя с одним интервьюером, она как нечто само собою разумеющееся сообщала ему, что ее девичья фамилия Бейкер. Что побуждало ее назвать это имя? Да ровно ничего, разве что форма носа задавшего вопрос. В следующий раз, отвечая на аналогичный вопрос другому интервьюеру (и опять же — реагируя на какую-то черточку в его облике), она скажет: «Мортенсон». А поскольку все это не более чем киношная самореклама, никому не придет в голову ловить ее на противоречиях. С какой стати? В конце концов, кто в курсе ее реального юридического статуса? Если ее мать, Глэдис Монро Бейкер, действительно была замужем за Эдвардом Мортенсоном, этим «любовником на час», то он безвозвратно исчез к тому времени, когда родилась Мэрилин; а по некоторым данным, Мортенсон погиб в мотоциклетной катастрофе еще раньше — прежде чем Норма Джин была зачата.

С другой стороны, нет твердой уверенности в том, что Глэдис Монро действительно была в разводе со своим первым мужем, Бейкером; не исключено, что имело место лишь раздельное проживание. А настоящим отцом девочки, по версии Фреда Гайлса, был некий Ч.Стэнли Гиффорд, один из сотрудников компании «Консолидейтед филм индастриз», в которой работала Глэдис Бейкер. Видный мужчина. Мэрилин, которой в пору раннего детства мать показала его фотографию, впоследствии опишет его как «человека в шляпе, сдвинутой набекрень, с небольшими усиками, улыбающегося. Он был чем-то похож на Кларка Гейбла, знаете, такой сильный, мужественный». А войдя в пору отрочества, она повесит на стене портрет Кларка Гейбла и будет с увлечением рассказывать одноклассникам, что он-де, не кто иной, как ее настоящий отец. Если учесть, что девочка не так давно вышла из сиротского дома, в стенах которого провела двадцать один месяц, а затем перебывала в нескольких семьях на правах приемыша, становится очевидным, что ей отчаянно недостает адекватной самооценки.

Но это самое простое объяснение, биографу же, в обязанность которого входит выявить истоки ее исключительности, надлежит пойти дальше. Итак, представим себе, что в той части ее подросткового ума, где реальность скрашивается фантазией (как и у Ричарда Никсона), зреет властная потребность в самооправдании. Да, незаконнорожденная, что поделать; и все же она пришла в мир сотворить нечто великое: недаром же тайный родитель — сам Кларк Гейбл. Еще наступит время, когда на съемках фильма «Неприкаянные» она встретится лицом к лицу с Кларком Гейблом, встретится на изломе собственной жизни, когда брак с Миллером окажется очередной ошибкой, а ее несчастная привычка всюду опаздывать будет парализовать окружающих хуже апоплексического удара, встретится, захлестываемая волнами помешательства, в которое ее повергнет гремучая смесь бессонницы и барбитуратов. И можно лишь вообразить, какие зловещие предчувствия зародятся в ее голове, когда ей выпадет на долю играть любовные сцены с собственным тайным отцом, и какие адские пропасти разверзнутся в ее измученном мозгу, когда она узнает, что спустя

одиннадцать дней после окончания съемок Гейбла не стало. И то сказать, дурные приметы, предвестия, предзнаменования обступают ее как родственники, которых никогда не бывало у нее за обеденным столом.

Верно: едва став звездой, она обнаружила, что отпечатки ступней Валентино в точности совпадают с ее собственными, но верно и то, что в день первой свадьбы на белый смокинг ее жениха опрокинулась соусница, доверху полная кетчупа, а совсем незадолго до бракосочетания с Джо Ди Маджо ее буквально выставили из здания городской управы Сан-Франциско; последнее биограф волен списать по разряду совпадений, но кто знает, не аукнулась ли нашей героине эта нелепая случайность в день, когда она выходила замуж за Миллера и в автокатастрофе погибла следовавшая за ними по пятам женщина-репортер? (Заметим в скобках, что у самой Мэрилин в тот день была менструация.) До чего же кровавый фон: вдребезги раздавленная женщина гибнет в тот самый день, когда она готовится вверить себя единственному мужчине, которого, как она уверена, она любит. Может ли такой фон придать чувство спокойствия молодой женщине, никогда не испытывающей ощущения, что она нормальна: с одной стороны ее родословного древа — пустота и щемящая боль незаконнорожденности, с другой — целая череда помешательств.

Ее дед по матери, Монро (понятное дело, аттестовавший себя как потомок президента Монро), последние годы жизни провел в стенах психиатрической лечебницы. На бабушку Мэрилин, Деллу Монро Грейнджер, красавицу с огненной гривой и бирюзовыми глазами, как когда-то на Готорна, прямо на тихих улочках трущобных окрестностей Лос-Анджелеса накатывали приступы необъяснимого бешенства, и ее дни тоже закончились в сумасшедшем доме. В клинике для душевнобольных большую часть жизни Мэрилин провела и ее мать. А брат матери покончил с собой. Когда птица безумия взмахивает крылами так близко, обращаешь внимание и на ненароком брошенное перышко. Самое банальное совпадение кажется грозным предзнаменованием. И, должно быть, у нашей героини возникло ощущение человека, наконец-то открывающего дверь в комнату, куда ему заказан доступ (и больше того, обнаруживающего, что внутри все в точности соответствует ожидаемому), когда выяснилось, что фамилия режиссера, снимающего ее первый звездный фильм «Входи без стука» (кстати, повествующий о помешанной девушке), — Бейкер.

И все-таки и эта родовая склонность к психической патологии, и это отсутствие четкого представления о себе самой — не только слабость, но и действенный импульс к тому, чтобы стать актрисой. Согласно логике трансцендентного, в любой слабости заложен потенциал будущей силы. Выдающиеся актеры обычно обнаруживают, что обладают дарованием, сперва остро пережив кризис идентичности. Ощущение обычного, заурядного «я» — не то, что способно их удовлетворить, да и сама острота переживания приобретает у них экстремальную форму. Сила, движущая великим актером в юности, — непомерное честолюбие. Классический пример кризиса идентичности — ребенок, потерявший кого-то из родителей, но тот же ребенок без труда становится кандидатом в актеры (ведь наиболее плодотворный способ создать новое, приемлемое «я» — это примерить на себя роль). В то же время в непомерной, ни с чем не считающейся амбициозности можно усмотреть и корни безумия. Безумие — это агония неукрощенного стремления, пульсирующего в условиях безнадежной заточенности. Быть погребенным заживо — вот что такое безумие.

Если мы действительно стремимся проникнуть в мышление душевнобольных, нам не остается ничего другого, как поставить под сомнение фундаментальный тезис, на котором зиждется современная психиатрия: он заключается в том, что у нас лишь одна жизнь и одна смерть. Утверждение, согласно которому ни один смертный не переживал предшествующей жизни, а в будущем — реинкарнации, представляет собой философский краеугольный камень, доминирующий во всех начинаниях психиатрии; и тем не менее выстроенные на его основе теории сплошь и рядом терпели и продолжают терпеть крах, когда речь заходит о последовательной методике лечения душевных болезней. Поэтому вряд ли нужно быть гениальным, чтобы прийти к выводу о том, что, задавшись целью проникнуть в природу психозов и в психологию исключительных личностей (вроде нашей героини), имеет смысл вглядеться в человеческое поведение как производное от двух корней. Если здесь и сейчас ощущение единственности и сиюминутности существования доминирует над большей частью наших поступков, то другой их корень может восходить к определенному кармическому свойству или долгу, который оказался накоплен для кого-то из нас (либо для нас всех) в силу храбрости или трусости, проявленных в наших предшествующих жизнях. Уделом любого, кто начинает жить с большим ощущением экзистенциального долга, нежели другие, может стать столь грандиозная амбициозность, что она с

избытком поглотит былые долги. (И, соответственно, тем меньше такой человек будет удовлетворен скромными достижениями.) И, разумеется, тем безграничнее будет его отчаяние, коль скоро его амбиции потерпят крах.

Если мы хотим постичь природу Монро (пока этого не сделал никто: мы видели лишь, как из нее делают ангелоподобную и хрупкую жертву или ущербную духом своекорыстную бестию), отчего не предположить, что, явившись отпрыском рода, сосредоточившего в себе такой сгусток безумия, незаконнорожденная дочь Глэдис Монро Бейкер с первых дней своего существования, может статься, одержима необоримой страстью, истоки которой — во всех неоплаченных долгах и жизнекрушениях, ставших уделом ее предков на протяжении веков. А суть этой необоримой страсти — не в том ли она, чтобы явить себя миру в нежной, податливой и обворожительной плоти ангела секса, так искупая его усугубляющуюся жестокость? Явить себя миру, становясь объектом безжалостной и расчетливой манипуляции, неся на себе все тяготы и унижения этого невыносимо трудного пути, безотчетно повинуясь властному, почти маниакальному голосу глубоко затаенного отчаяния, ибо провал этой миссии равнозначен безумию или другому варианту небесной кары...

Представив себе такую картину, мы отшатываемся. Она чрезмерно сгущена, она преждевременна. Монро была всего-навсего пустоголовой и сексапильной шлюхой, услужливо подсказывает глас уязвленного рассудка, не чуждой обаяния глупой девчонкой с тяжелым детством, которой во многом везло, во многом не везло и которая, обладая весьма ограниченными способностями, ухитрилась добиться немалых результатов. Только пройдитесь по улицам любого южного городка: там таких тринадцать на дюжину. Знакомый голос. Он успокаивает. И все-таки, оценив масштаб ее адресации к миру (ее способность привлекать к себе всеобщее внимание можно сравнить лишь с наполеоновской), признаем, по крайней мере, что этот возвращающий на землю голос не более убедителен, чем прежний, романтический, что «трезвый», «умиротворяющий» взгляд на Монро тоже никак не объясняет ее феномен. В конце концов, на свете миллион глупых, пустоголовых и везучих шлюх, но ни одна из них ни на йоту не приблизилась к Монро. Поэтому, пытаясь постичь ее тайну и проходя извилистыми тропами ее жизненного пути, не будем, в числе других гипотез, выбрасывать из головы мысль о карме.

Глава II. Погребенная заживо

Ее мать Глэдис Бейкер была техническим сотрудником на киностудии. Знак судьбы? Совпадение? Как бы то ни было, едва ли большее, нежели то обстоятельство, что отец великого инженера — творца автомобилей — в свое время был бригадиром на конвейерной линии в Детройте. К слову сказать, Глэдис Бейкер тоже была бригадиром: под ее началом работали пять девушек, в обязанности которых на «Консолидейтед филм индастриз» входило склеивать концы обработанной кинопленки. Отец (по крайней мере, тот человек, которого большинство сотрудниц Глэдис считали родителем девочки) тоже служил на «Консолидейтед». Его связь с Глэдис длилась несколько месяцев — весьма продолжительный срок для Ч.Стэнли Гиффорда, слывшего в компании ловеласом и предпочитавшим скоротечные знакомства. К брошенному слабому полу в Голливуде в 1926 году относились более терпимо, чем в других местах, и коллеги Глэдис пустили шапку по кругу, желая помочь ей справиться с расходами, связанными с рождением ребенка. Собрали сто сорок долларов — сумму, в то время достаточную для покрытия всех счетов городской больницы Лос-Анджелеса. Гиффорд не внес ни цента. В самом этом жесте сполна выразилась психология кобеля: и без того, мол, пришлось попотеть с этой сучкой. Впрочем, Глэдис, снискавшая в коллективе славу бригадира, не знающего снисхождения к подчиненным, тоже за словом в карман не лезла. Спустя четверть века Мэрилин узнала, что ее папаша — преуспевающий хозяин молочной фермы в Хемете, штат Калифорния, и позвонила туда с намерением встретиться: ведь она никогда его не видела. Он не соизволил подойти к телефону. «Он говорит, — отозвалась жена Гиффорда, — чтобы вы обратились к его адвокату в Лос-Анджелесе, если у вас есть какие-то претензии. Карандаш у вас под рукой?»

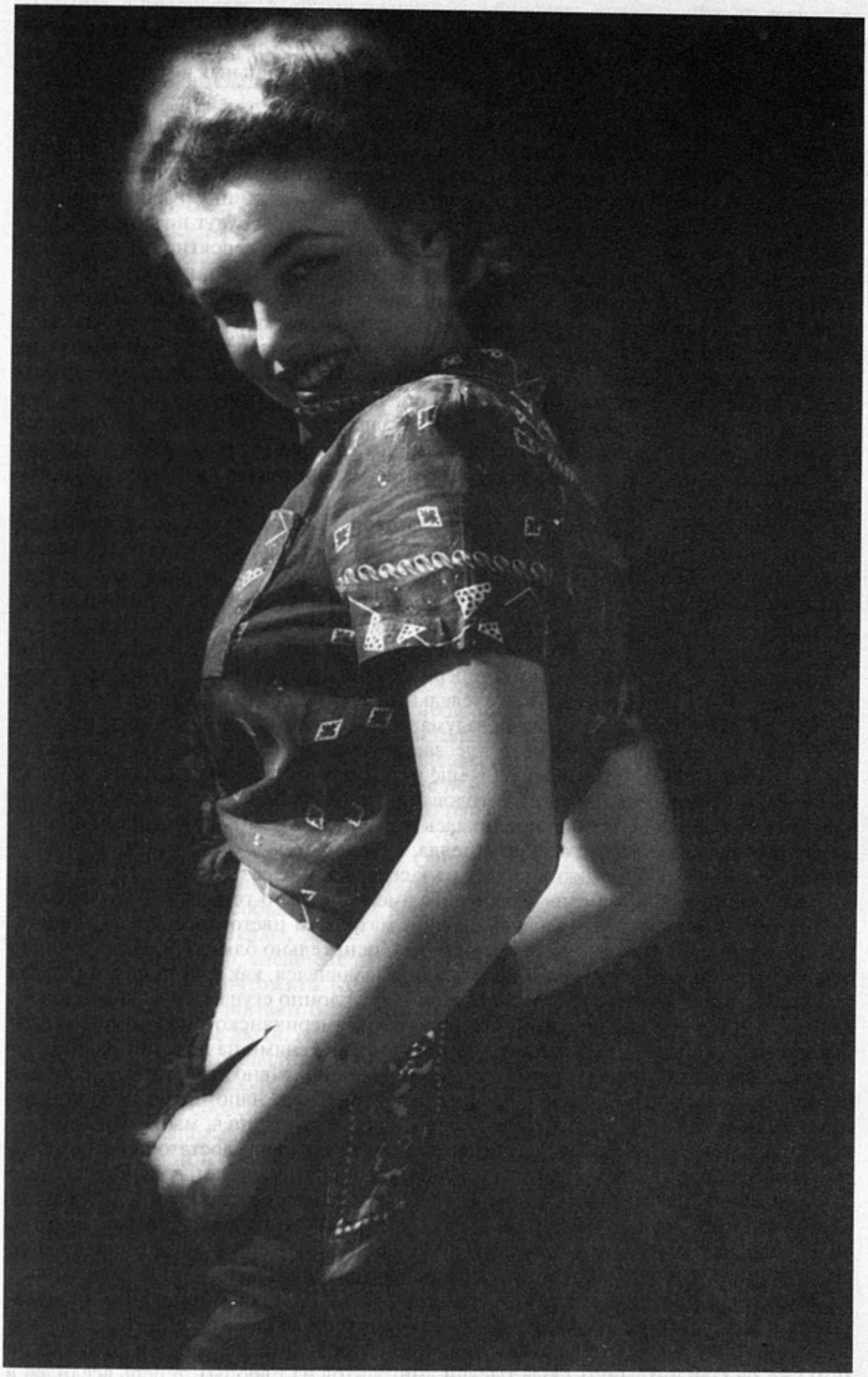
Что движет Гиффордом: банальная нечистая совесть любящего погулять на стороне и побаивающегося жены мужика или затаившаяся боязнь, что давно изгнанные из памяти ублюдки вдруг вздумают покуситься на его финансы? А может, в нем продолжает жить скрытое чувство неудовлетворенности: как-никак свою оценку его мужским достоинствам вынесла во плоти Глэдис Бейкер. Как бы то ни было, спустя два с половиной десятилетия, он не Бог весть какой подарок молодой женщине, устремившейся на поиски своих корней. Возможно, самым ценным его даром вне-

брачной дочери явилось воссозданное в генах либидо. Как правило, такие кобели равнодушны к своему потомству. По их логике, случайной избраннице надлежит быть счастливой уже тем, что ее наградили ребенком. А то, что брошенная Гиффордом на произвол судьбы дочь пустилась на поиски отца с рвением, невиданным в Америке со времен Томаса Вулфа, по мнению этого представителя мужской породы, только естественно: ведь и ее мать искала племенного жеребца!

Если столь незначительный повод для размышлений дает нам то немногое, что мы знаем о натуре Ч.Стэнли Гиффорда, то стоит помнить, что о деде Мэрилин — м-ре Монро — мы знаем и того меньше, нам неведомо даже, как его звали. Зато доподлинно известно, что ее бабушка Делла Монро Грейнджер, урожденная Хоган, происходила из мелкобуржуазного рода, обосновавшегося в штате Миссури, и юной девушкой перебралась на Запад, а позже, вслед за своим вторым супругом, носившим фамилию Грейнджер и служившим в нефтяной компании, уехала в Индию. Известно также, что она была ревностной сторонницей учения Эйми Семпл Макферсон и регулярно посещала молитвенные собрания в храме Анджелюс, как и то, что по ее возвращении из Индии в Хоторн после расторжения брака с Грейнджером по инициативе Деллы Норма Джин была окрещена Эйми в церкви Четырех Евангелий. В это время шестимесячная девочка обитала по другую сторону улицы в семье приемных родителей по фамилии Болендер, согласившихся опекать ее за умеренную плату в пять долларов в неделю. Сюда, в Хоторн, по субботам наезжала повидать дочь Глэдис Бейкер, снимавшая меблированную комнату в Голливуде и вернувшаяся на «Консолидейтед». Согласно договоренности, она могла здесь переночевать и, соответственно, провести с малышкой весь воскресный день; однако, как правило, на субботний вечер у Глэдис бывало назначено свидание в Голливуде, так что к исходу дня она уезжала на трамвае обратно. Свидания были необходимостью, коль скоро она надеялась выйти замуж и создать дом для дочери; однако трудно ли представить себе томительную скуку бесконечно тянущихся часов в доме Болендеров с младенцем на руках — своим и в то же время до странности чужим для молодой хорошенькой женщины, чье лицо с ясными, тонкими чертами, так напоминающими юную Глорию Свенсон, смотрит на нас с фотографии. Вот она перед нами, уже не на фото, в гостиной Болендеров с ребенком — плодом ее любви. Нужно отдать должное ее решительности. Если аборты в 1926 году и не были нормой, то нельзя сказать, что в Голливуде их никто не делал. Наверное, какой-то внутренний голос подсказал ей, что этот ребенок — совершенно особенный, его любой ценой нужно сохранить; ведь абсолютно очевидно, что по части детей Глэдис не испытывала чрезмерных сантиментов. Двое других ее отпрысков безоговорочно отошли ее первому мужу. Заполняя больничную карту перед родами Нормы Джин, Глэдис даже записала их как «умерших»; и не исключено, что к этому времени в ее глазах они были таким же достоянием прошлого, как и страсть, побудившая ее в пятнадцать лет сочетаться в Мексике браком с Бейкером. Остается только дивиться, сколько всего упало на плечи Глэдис Монро Бейкер к двадцати пяти годам! И вот на руках у нее ребенок, поставивший крест на ее карьере и перспективе выгодного брака; как призрак маячащего в роду умопомешательства он требует к себе внимания, этот такой чужой ей комочек плоти, итог странной авантюры, в которую она пустилась, сама не зная зачем... Она раздумывает об этом в субботний день, сидя в доме, настолько пронизанном религиозным духом, что на стене гостиной красуется цветной плакат с ликом Христа. (М-р Болендер, почтальон, печатает религиозные брошюры на собственном станке в мастерской, занимающей заднюю часть дома.)

На другой стороне улицы, прямо напротив, дом ее матери — такое же одноэтажное лепное бунгало с верандой и чахлой пальмой в палисаднике; и, надо сказать, проводить время в компании Деллы Грейнджер куда хуже, чем с четой Болендеров. Приступы ярости у матери Глэдис еще более непредсказуемы, чем у нее самой (хотя едва ли сильнее, нежели у ее отца). Последний прочно запечатлелся в памяти потомков, в один прекрасный день ни с того ни с сего выхватив из рук дочери ее любимого котенка и швырнув его об стену. Так и видишь, как полубезумный старик, одержимый истовой ненавистью к праздности и лени, к кошкам и прочим никчемным бабским забавам, высится перед своей женой, этакой необузданной рыжеволосой ведьмой, и дочерью, которая, по всему видно, скоро станет такой же ведьмой (что лишь подтверждает ее досужая игра с котенком), не в силах поверить, как это он, потомок президента Монро, на свою голову связавшись с тронутой зеленоглазой кокеткой из рода Хоганов, мог унизиться до такого. Но нет, командовать собой этим тварям в собственном доме он не позволит: смерть кошкам! Он верит, что Господь на его стороне.

Да, ребенок — это возобновляющаяся каждый уикэнд отсидка в тихой гавани бо-



гобоязненных Болендеров либо очная ставка с то вскипающими, то непостижимо стихающими волнами ярости истеричной, одинокой и высокомерной матери, а тем временем в Голливуде, на другом конце бесконечного лос-анджелесского трамвайного маршрута, только что закончились съемки «Певца джаза» с Элом Джолсоном. Там звезды: Грета Гарбо и Джоан Кроуфорд, Глория Свенсон и Клара Боу, Констанс Беннет и Норма Толмедж. Норму Джин, как можно предположить, даже назвали в честь последней. (Но, с другой стороны, что-то общее с нею есть и в Глэдис.) И еще —

Джон Бэрримор, герой-премьер, стократно улучшенная копия Гиффорда, и Джон Гилберт, и Адольф Менжу. Только что умер Валентино, в отпечатки чьих подошв поставит свои ступни дочь Глэдис. Он — единственный из «сильных и мужественных» героев-любовников, кто не носил усы.

Конечно, время от времени Глэдис будет оставаться в Хоторне на ночь, чтобы наутро отправиться вместе с Болендерами к воскресной проповеди, держа на руках Норму Джин. Ребенок плачет редко. Настолько редко, что позже, когда Норма Джин начнет ходить, Глэдис сможет изредка брать ее с собой в студийную лабораторию, и та будет тихонько смотреть, как мама работает. Сотрудницы будут поздравлять Глэдис с таким благовоспитанным ребенком. Однако не менее вероятно, что так впервые проявляет себя духовное сиротство, не требующее внимания, и в более поздние годы отношение окружающих к подобному поведению приобретет совсем иные акценты. Наташа Лейтес, одно время обучавшая актрису драматическому мастерству, а затем бесславно отставленная, заметит: «Зачастую мне казалось, что она похожа на ушедшего в себя лунатика». А сценарист Наннэлли Джонсон опишет ее манеру себя вести следующими словами: «Десять футов под водой... глухая стена из ваты... она напоминает мне ленивца в зоопарке. В нее булавку воткнешь, а через восемь дней она откликнется: «Ох!» Уже в раннем детстве, похоже, ее мысли вращаются по кругу и так же походят на целенаправленное раздумье, как шаги меряющего камеру заключенного — на путешествие.

Однако чаще всего по воскресеньям благовоспитанная девочка созерцает церковные стены без мамы. Мама — в Голливуде, она приходит в себя после проведенного вдали от ребенка субботнего вечера. Быть может, на расстоянии Глэдис острее ощущает свою связь с дочерью? Но в эмоциональном плане поездки в Хоторн становятся для нее все более тяжким бременем. С каждой неделей Делла делается все несносней. Она и раньше-то способна была наорать на мальчишку-посыльного, а назавтра осыпать его благодарностями, теперь же один паренек так ею терроризирован, что просит своего шефа посылать еженедельный счет на адрес м-с Монро Грейнджер почтой, да и Иде Болендер, когда ей вздумалось отшлепать Норму Джин за опрокинутую миску с едой, пришлось не лучше: застав соседку за этим занятием, Делла истошно завопила: «Смотри, увижу тебя еще раз!..» В ее голосе, должно быть, звучали безошибочные ноты родственного негодования, ибо Ида Болендер, никогда не отличавшаяся смелостью, с тех пор прониклась перед нею нешуточным страхом и неизменно переживала каждый раз, когда Делла, наконец-то вспомнив о том, что она — бабушка, забирала Норму Джин погостить к себе, в дом через дорогу.

Это классическая комедия маленького американского городка. Люди сходят с ума на тихих, заброшенных улочках окраин, махровым цветом расцветает зависть, все приличия попираются, все условности неукоснительно блюдутся. Но глубинная основа американского безумия — ярость, прорывающаяся, как электронный гул, даже сквозь сонное затишье воскресного дня, — неуклонно сгущается в ясных, безоблачных сумерках субтропического Голливуда: дух американского фронтира, вселяясь в проектор, выныривает наружу десятифутовыми тенями на полотне экрана.

Если пропасть, зияющая в чьем-то самоощущении, равнозначна трясине духа, в которой зреют ростки безумия, то Америка в большей мере напоминает такую трясину, нежели любая другая страна. Ведь если не считать индейцев, мы — нация отщепенцев, уже единожды перенесшая пересадку на новую почву, достаточно вспомнить об иммиграции, растянувшейся на последние триста пятьдесят лет. А если учесть, что даже индейцев, обладавших ощущением большей близости к земле и небу, нежели это внушают телевизионные байки, сбила с панталыку наша сумасбродная энергия, то приходишь к неутешительному выводу: Америка — вдвойне сумасшедшая страна, стоит принять это, по крайней мере, как рабочую гипотезу. Лос-Анджелесу выпало на долю стать эпицентром данного бедлама — самой непролазной топью в национальном болоте, самой дикой травой среди сорняков, так как в период после первой мировой войны тот же страх сойти с ума, коль скоро не переберешься в новые места (что уже заставило хлынуть сюда тысячи эмигрантов из Европы), теперь вселился в души многих, кто ощущает себя сорняком среди своего окружения, побуждая их переселиться на западное побережье. И вот здесь-то, в Хоторне, в 1927 году, как гласит молва, некий сорняк по имени Делла Хоган Монро Грейнджер, возросший в духовном болоте сонного Хоторна, в один прекрасный день после полудня пересекает улицу, забирает ребенка домой, а там принимается душить его подушкой. Никто при сем не присутствовал, и у нас нет других свидетельств на этот счет, кроме воспоминаний самой Мэрилин Монро. Она не раз доказывала, что является ненадежным источником, но тем не менее, точное ли, нет ли, это ее первое детское воспоминание.

«Помню, я проснулась. Мой сон прервался, я боролась за жизнь. Что-то давило на лицо. Может быть, подушка. Я сопротивлялась изо всех сил», — записал Гайлс со слов Артура Миллера, услышавшего это от Мэрилин. И она говорила об этом не только ему. Такова была одна из историй, которые она рассказывала вновь и вновь. И если прочие драматические происшествия, как правило, недостоверны (к примеру, не доказано, что ее изнасиловали в семи-восьмилетнем возрасте, хотя она без устали рассказывала это репортерам), нельзя тем не менее отрицать, что примерно в это время после нескольких повторившихся приступов Деллу поместили в Норфолкскую психиатрическую лечебницу. Ида Болендер не подтверждает, что знает о нападении на девочку, но не отрицает, что Делла перестала навещать Норму Джин где-то за несколько недель до того, как ее отправили в больницу. Кроме того, в длительных приступах бессонницы, доводивших Монро до отчаяния в последние годы ее жизни, было что-то, отчетливо свидетельствовавшее о психотравматической природе ее недуга. «Сон был терзавшим ее демоном, — заметит позднее Миллер, — главным наваждением в ее жизни». И кому, как не ему, было знать это лучше других?

Чтобы разобраться, предположим, что нечто вроде попытки удушения действительно имело место. Ясно, что тринадцатимесячная малютка не отпихнет подушку, которой душит ее взрослая женщина, даже если допустить, что ребенок неожиданно проявит — в критической ситуации — такую же силу и ловкость, как борющийся за свою жизнь котенок. Но стоит задуматься, сколь уместно здесь слово «борьба». Может статься, бабушка чересчур энергично баюкает барахтающегося под одеялом ребенка, тот в испуге задергался, пытаясь глотнуть свежего воздуха, а быть может, все еще проще: она на миг накрывает лицо девочки подушкой и не спешит отнять руку; проходит еще миг, затем еще один, Делле смутно слышатся симптомы надвигающегося приступа — а секунды бегут, бегут без остановки... Кто знает, хватило ли им обеим этих безвозвратно уходящих секунд, дабы миновать длинный коридор, протянувшийся между учащенным сердцебиением и концом всего на свете: бабушке — чтобы уразуметь, что приближающийся припадок чреват убийством, а синеющей от удушья внучке — почувствовать терпкий вкус небытия и даже отчасти пленниться им, как пленяет все безграничное, пленниться настолько, что, спустя долгие годы, в ее мозгу с приближением сна каждый раз будет вспыхивать сигнал тревоги: ведь смерть соблазнительна. Если первое воспоминание Мэрилин действительно таково — надвигающийся сон говорит, что смерть где-то рядом, — не приходится удивляться, что адреналин разливается по ее жилам.

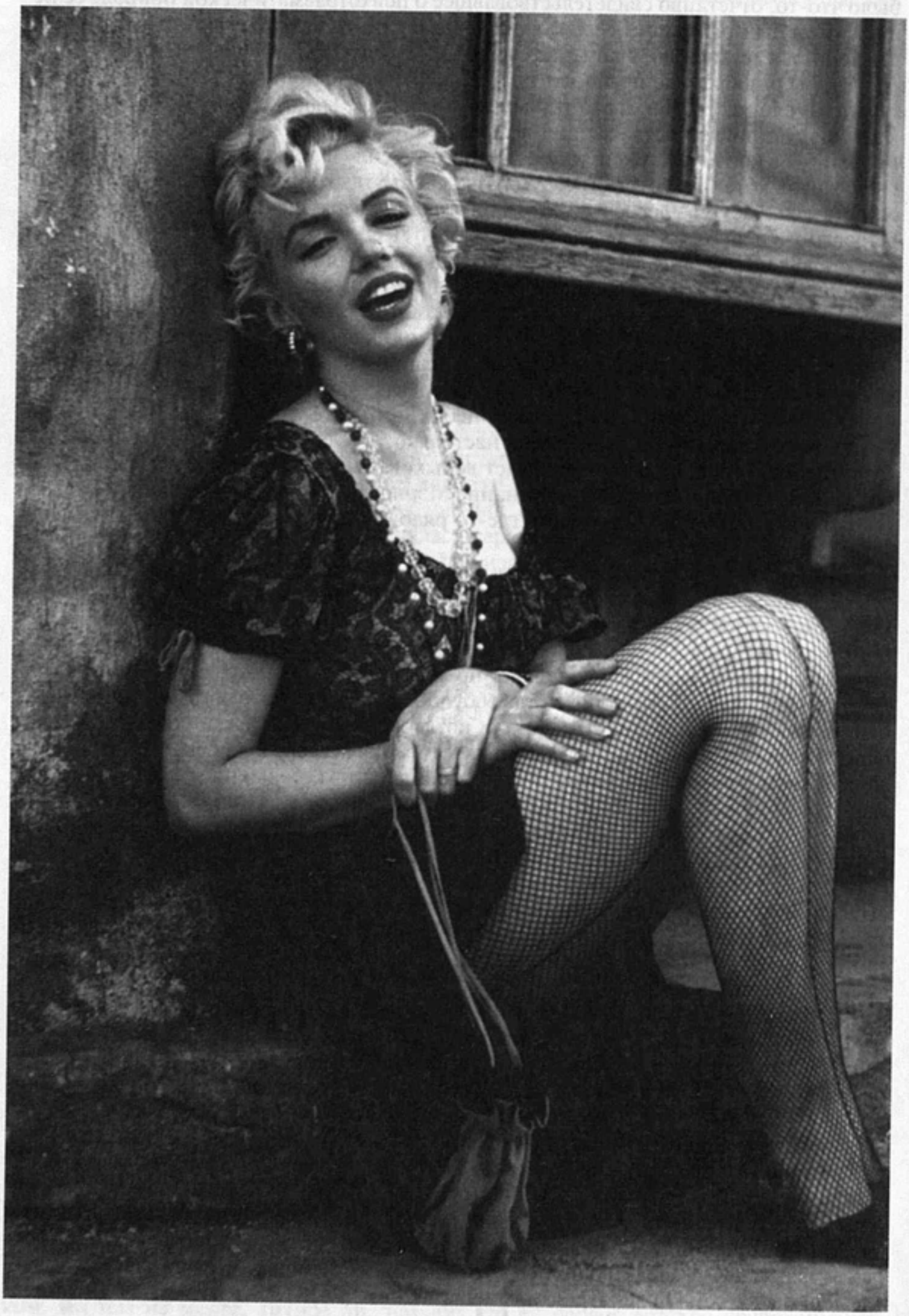
Мы вошли в сферу воображаемого. Однако можно ли представить себе бабушек, покушающихся на жизнь своих внуков, не беря в расчет изначальную логику умопомешательства: «Я — необъятный дух, пребывающий в диалоге с вечностью». Случись кому-нибудь, вроде Деллы, заключить, что в основе ее связи с вечностью — зло, и вывод неизбежен: зло, следовательно, проникло и в душу потомства, а потому потомство надлежит уничтожить. Когда бабушки душат подушками годовалых младенцев, такую логику почитают безумной, когда же годовалых детей бомбят с высоты одной мили молодые люди, не связанные с ними родством по крови, что тогда? Нет, должно быть, все акты насилия, любви и войны таят в себе некий неосознанный диалог с вечностью. Аккуратно подстриженный двадцатидвухлетний американский летчик не станет сбрасывать зажигательные бомбы на деревушки, а его соотечественники, граждане великого государства, не одобрят его действий, переизбрав крестного отца всей этой гекатомбы на главный пост в стране, коль скоро из нашего неосознанного диалога с вечностью не воспоследует, что Америка ближе сердцу Господа, нежели другие страны. Горд тот сорняк, который уверен: нет в саду другого такого цветка, как он. Согласно этой логике, Делла Монро Грейнджер — не меньшая американка, чем все мы.

Разумеется, если не считать сомнительного свидетельства Мэрилин, у нас нет оснований утверждать, что Делла когда-либо посягала на жизнь девочки. Быть может, налицо всего лишь причуда памяти, сохранившей безотчетное чувство ужаса, охватывавшего ребенка, остававшегося наедине с Деллой. Быть может, бедная женщина ровно ни в чем не виновата: нельзя исключать, что Норма Джин всего-навсего запуталась в пеленках, а Делла, напротив, спасла ее. Можно даже допустить, что Мэрилин просто-напросто выдумала все это с тем же мастерством, с каким она позднее выдумывала разные случаи из жизни, стремясь вызвать к себе жалость. С другой стороны, если под этим происшествием нет реальной основы, нет и адекватно драматического объяснения терзавшей ее бессонницы. Оставим вопрос открытым. Уяснить, как складывался ее характер, проще, представив себе атмосферу, царившую в благочестивом доме четы Болендеров, где она провела первый год своей жизни. Можно не

сомневаться, что стоило Норме Джин назвать Иду мамой, как ее тут же одергивали. «Твоя мама — дама с рыжими волосами», — ставили ее в известность. «А вон идет мама» — одна из первых фраз, произнесенных девочкой, так Норма Джин говорила всякий раз, когда мимо проходила женщина, держа за руку ребенка. В устах Иды Болендер это звучит трогательно; однако в ее интонации трудно не уловить оттенка страха перед Глэдис: в самом деле, не разразится ли гневом настоящая рыжеволосая мать Нормы Джин, услышав, как ее дитя называет мамой незнакомую тетю? Куда сильнее, однако, трепещет Ида перед Деллой.

Впрочем, тут можно предоставить слово Фреду Гайлсу, к чьей биографии Монро мы уже обращались.

«Утром в ту злополучную субботу Альберт Уэйн Болендер услышал шум в пали-



саднике. (Он отчетливо помнил подробности даже сорок лет спустя.) Делла в ярости неслась по дорожке к веранде. Увидев ее, он захлопнул входную дверь и запер ее. Разобрать, что она хотела сказать, он не мог. Было ясно лишь, что речь шла о Норме Джин, другого повода оказаться на их территории у нее не было. Ида вышла из кухни в гостиную и мельком взглянула на женщину, изо всех сил молотившую в дверь. «Вызови полицию, Уэйн, — сказала она. — Скорее!»

Через несколько минут черная патрульная машина подъехала к дому Болендеров. К этому времени Делла успела проломить дверную панель и поранить себе руку. Двое полицейских скрутили ее и поволокли к машине. Голова у нее откинулась назад, словно она взывала к Богу о помощи. К счастью, пребывание в Норфолкской психиатрической лечебнице, куда ее поместили, оказалось недолгим. Спустя несколько недель, последовало избавление: Делла скончалась от инфаркта, сопутствовавшего последнему приступу ее душевного недуга, 23 августа 1927 года».

Делла умирает летом 1927 года, а тем временем на другом конце Лос-Анджелеса, в Уиттьере, милях в двадцати от Пасадены, мужает, готовясь к тому, чтобы сформулировать и однажды обрушить на соотечественников свой набор представлений о том, что такое «молчаливое большинство», другой американец — четырнадцатилетний Ричард Милхаус Никсон. Если в детстве Мэрилин Монро есть что-то, о чем можно говорить уверенно и определенно, так это то, что свои первые семь лет она провела в семье, для которой воззрения «молчаливого большинства» являлись формой и существом, духом и плотью, смыслом и образом жизни. Ибо тетя Ида и дядя Уэйн Болендеры были бедны, набожны, суровы, добры, порядочны, трудолюбивы и до беспамятства боялись серовато-синего воздуха Америки за окном. Достаточно вообразить, с какой поспешностью бросаются они запирать входную дверь на замки и засовы, чтобы понять, какой страх перед таящейся под оболочкой видимого угрозой пронизывает существование «молчаливого большинства». Такова атмосфера дома, где она выросла, атмосфера, несомненно, наложившая отпечаток на ее внешность (по крайней мере экранную): внешность чистенькой, опрятной девчушки, обитающей по соседству. Мед на устах, а в широко расставленных глазах — само смирение и невинность. Вид, говоря строго и объективно, образцовой девушки-тамбурмажора, возглавляющей шеренгу сверстниц на городских праздниках, и хотя со временем в нем зеркально воплотится имидж Мэрилин, было бы преувеличением утверждать, что он складывается уже сейчас. Нет, самое большее, что можно утверждать, — это то, что перед нами жизнерадостный, здоровый ребенок с живыми глазами на хорошо очерченном личике, ничто в нем еще не предвещает ее будущей красоты, сигнализируя разве что о завидном здоровье. Между прочим, годы спустя, если не считать тех моментов, когда она окажется под сильным воздействием транквилизаторов, друзья будут с восторгом отзываться о кипучей жизненной энергии Мэрилин, а Миллер даже готовность жены принимать немыслимые дозы снотворных отчасти припишет необыкновенной способности ее организма к восстановлению — способности, уверенность в которой побудит ее рисковать все больше и больше (особенность, присущая многим принимающим наркотики).

В самом деле, глядя на ее ранние фотографии, видишь по-мальчишески ухмыляющуюся девчонку-крепыша, такие чаще становятся спортсменками, чем актрисами. Даже на сделанном в четыре года снимке, запечатлевшем Норму Джин рядом с молочным братом Лестером (тот младше ее на два месяца), видно, кто в этом дуэте занимает командные позиции, вдобавок на ее лице — выражение упрямой решимости и унаследованные от отца волевой подбородок и широкий нос. В эти годы она растет с Лестером, играет с ним, ест и даже греется на солнышке в одной детской коляске. А поскольку в глазах Болендеров оба «близнецы», Лестер оказывается первым спутником Нормы Джин по жизни, во всяком случае, первые привычки существования с другим формируются у нее в эти годы. Так как она сильнее Лестера и, по отзывам, «чаще других детей влипает в истории», естественно заключить, что ее изначальный импульс в отношениях с другим полом — командовать. Ведь детские привычки не столь обозначают границы сексуальных возможностей, заложенных в натуре того или иного человека, сколь становятся опытной школой, руководством к действию в дальнейшей жизни. Быть может, поэтому именно в годах, проведенных с Лестером, отчасти лежит разгадка тех трудностей, которые Мэрилин будет испытывать, вступая в отношения с независимыми от нее мужчинами (к примеру, с тремя своими мужьями).

Стоит добавить, что Болендеры официально усыновили Лестера, чего не позаботились (а может быть, не могли себе позволить) сделать в отношении Нормы Джин. Да и Глэдис, к слову сказать, пока еще не отказалась от своего ребенка. Тем не менее

с усыновлением Лестера в обращении с детьми не могли не произойти некоторые перемены.

В глазах приемных родителей они не ровня. Лестер может назвать Иду мамой, Норма Джин нет; оба могут (по крайней мере однажды) раздеться друг перед другом в палисаднике, но накажут за это одну Норму Джин: в сознании «молчаливого большинства» прочно укоренено, что продемонстрировать, в порядке исключения, пенис мальчика — не такое уж преступление, но открытое влагалище — никогда. Не исключено, впрочем, что Ида Болендер муштрует Норму Джин, инстинктивно стремясь защитить от будущих нападок со стороны соседей, — опасение, как мы увидим, не вполне безосновательное. Ох уж эти тихие улочки Хоторна. Первая песня, которую выучит Норма Джин в воскресной школе, начинается словами: «Я знаю, что Иисус меня любит», — и она поет эту песню на публике, один раз даже — в полном людей кафетерии.

Однако когда девочка демонстрирует подлинную живость и рвение, в душе Иды не может не зарождаться немая зависть: что за радость — сознавать, что усыновлен не самый одаренный ребенок из двоих? Слов нет, малышей воспитывают в обстановке полного равенства, но вот на Рождество в доме появляется трехколесный велосипед, предназначенный для пользования обоими. Наступает день, когда Норму Джин ловят на очередной выходке: она столкнула с седла восседавшего на велосипеде Лестера, и Ида не упускает случая отхлестать ее бритвенным ремнем. А когда девочка пожалуется нагрянувшей на уикэнд матери, та с готовностью примет сторону опекунши.

Но и у самой Глэдис дела складываются не лучшим образом. Только неделю назад она появилась в Хоторне в темных очках — пряча синяк под глазом. Под возмущенным испытующим взглядом хозяйки дома она закурила — это в 1929-то году! — и лишь потом осведомилась, не возражает ли Ида.

«Я не курю, — отвечает м-с Болендер, — но когда вы здесь, вы у себя дома».

Теперь Глэдис — монтажер на студии «Коламбия» и зарабатывает больше, неудивительно, что ей все чаще приходит мысль о том, как хорошо было бы обзавестись своим жильем и не расставаться с малышкой. Фотографий Нормы Джин с матерью немного, и впоследствии Мэрилин будет вспоминать о ней без особой теплоты; что до самой Глэдис, то суммировать ее побуждения значительно сложнее.

Рискнем предположить, что Глэдис рано открылось в натуре ее малышки то действительно незаурядное, что могло бы в дальнейшем претворить в жизнь ее собственные неосуществившиеся честолюбивые помыслы. Если о ребенке, как две капли воды похожем на отца, говорят: неудивительно, ведь его мать девять месяцев глаз с мужика не сводила, то что сказать о Мэрилин, чья мать глаз не сводила с рулона целлулоидной пленки?

Однако все это еще дело будущего. Пройдет не один год, прежде чем девочка начнет жить вместе с матерью. А пока у Нормы Джин коклюш, и в доме четы Болендеров ей предстоит пережить нечто, что заронит в ее детскую душу эмбрионы страха, хотя поначалу и вызовет настоящую радость. Больше того, произойдя на исходе болезни, оно сможет показаться чуть ли не компенсацией связанных с нею тягот и ограничений. Речь идет о приблудной собачонке, белой в черных пятнах, увязавшейся как-то под вечер за Уэйном Болендером, возвращавшимся домой с трамвайной остановки. Сердобольные супруги не решаются выгнать ее за дверь, и вплоть до самого выздоровления девочка увлеченно играет с нею. А потом наступает пора детского сада, что в четырех кварталах от дома; Норма Джин и Лестер ходят туда вместе, Типпи радостно сопровождает их, а потом усаживается у ворот, терпеливо дожидаясь, пока они выйдут. На Норме Джин — хлопчатобумажное платье, которое каждый день стирают и крахмалят, на голове большой бант, на ногах у нее и Лестера — ролики; они носятся наперегонки, а Типпи с веселым лаем гоняется за ними. Чем не идиллия, на фоне которой тем более поразительно то, о чем пишет Морис Золотов: «Она мечтала стать «такой красивой, чтобы люди оборачивались, когда я буду проходить мимо». В шесть лет ей представляется, как она ходит повсюду абсолютно нагая. Эта фантазия часто настигает ее в церкви. Своды сотрясают звуки органа, а она стоит, едва удерживаясь от соблазна сбросить с себя все и остаться нагишом, «чтобы Бог и все остальные меня видели. В моем стремлении предстать обнаженной не было ничего позорного или греховного. Думаю, мне хотелось, чтобы люди видели меня голой, потому что я стеснялась одежды, которую носила. Ведь голая я была такой же, как все другие девочки, а не приемышем в форме сиротского дома».

Тут на нас обрушивают целую груду фактоидов. Трудно сказать, кому они обязаны своим происхождением — самой ли Мэрилин или Бену Хекту, — но неоспоримо,

что в шестилетнем возрасте она не носила форму, обязательную в доме для сирот. Фрагмент этот заслуживает особого внимания как пример систематического искажения событий детства, к какому Мэрилин будет привычно прибегать, беседуя с любым репортером; но сам по себе он свидетельствует либо о том, что ей недоставало литературного чутья на простую подачу фактов, таящих в себе внутреннюю боль, либо о прямо противоположном: о том, что она безошибочно чувствовала, как сильно мы, американцы, падки на фактоиды. В действительности же темные кошмары детства Мэрилин не столь апокалиптичны (нагая, «чтобы Бог и все остальные меня видели») или по-чаплински гротескны («приемыш в форме сиротского дома»), сколь, в ряде случаев, эмоционально омертвляющи. Каким бы навязчивым ни был ее страх перед миром — страх, ощутимый в едва уловимых интонациях ее голоса, — приходится признать, что он объясним и оправдан. Таков драматичный финал ее привязанности к Типпи. В 1932 году, когда Норме Джин было почти шесть, Типпи по весне начала убегать вечерами из дому и носиться где-то в темноте. Как-то ночью на улице раздался оглушительный выстрел, а поутру разносчик молока обнаружил ее труп, о чем и поведал почтальону Болендеру. Выяснилось, что это дело рук соседа, который, сидя на крыльце с ружьем, выслеживал донимавшего его пса. Три ночи кряду Типпи каталась по грядкам в соседском саду. На третью ночь тот не выдержал. Похоже, на это у соседа четы Болендеров был свой резон: собачий пыл, запах псины, которым воняют свежие всходы, следы собачьей похоти на грядках. Ладно, так и быть, одна ночь твоя, пес, считает он про себя, две ночи твои, проклятая шавка, а на третью (можно лишь гадать, какая сила ненависти, какая давно копившаяся тоска по дням жизни на фронтире высвободилась в раскате одиночного выстрела) псу приходит конец. Итак, вечно жившая в душах Болендеров боязнь внешнего мира отнюдь не беспочвенна. Понятна и их нерешительность. Ибо нет никаких свидетельств, что у них было хоть что-то, способное противостоять соседу с ружьем. Тогда-то у ребенка, должно быть, и зародилось катастрофическое ощущение окружающего. Ощущение, предполагающее, что любую трогательную, безмятежную привязанность непременно постигнет мучительный конец или трагическая нелепость. Возможно, именно в рефлексе безысходных слез по Типпи, равно как и в том, что, сев за парту, из живого, способного ребенка она разом превратилась в отстающую ученицу, скрыт исток тех накатывающих приступов глубочайшей апатии, какие будут обуревать ее в позднейшие годы, того внутреннего омертвления, в состоянии которого она проживет целый год после развода с Миллером. Да, нам известно, что на занятиях в классе она ничем не блистала. Робкой она не была только в доме Болендеров. Но разве школа не представала ей средоточием другого, внешнего мира — того самого, в котором на крылечках домов сидят сильные дяди с ружьями в руках? Не в те ли времена начала она и заикаться? Радость первого слова, слетевшего с ее губ на пятом году жизни, была связана с обращением к собаке, но вот собаки не стало, и радость общения померкла.

Из отложенных денег Глэдис выплатила аванс за бунгало неподалеку от Хайленд-авеню в Голливуде, купила на аукционе кое-что из мебели и сдала весь дом, за вычетом двух комнат, английской супружеской паре. Оба работали на студии: муж был дублером Джорджа Арлисса, жена — статисткой, снимавшейся в сценах балов и великосветских приемов, умение уверенно держаться в вечерних нарядах было в те годы особой специализацией киноиндустрии.

Улучшив таким образом свое материальное положение, Глэдис поселилась с ребенком в оставшихся двух комнатах. Жизнь у Иды отошла в прошлое. А для Нормы Джин, перебравшейся из Хоторна в Голливуд за тринадцать лет до начала своей карьеры, эта перемена была, должно быть, равносильна переходу от земного тяготения к состоянию невесомости. Или, может статься, напротив? Английская чета не отличалась ни вздорностью, ни бессердечностью, скорее наоборот: для супругов в порядке вещей было выпить и покурить, поболтать о тряпках, послушать музыку; и они, разумеется, бывали не на шутку обескуражены, когда маленькая девочка затягивала: «Я знаю, что Иисус меня любит». И эти приемы гостей не проходили бесследно для Нормы Джин, приученной благочестивыми Болендерами к тому, что спиртные напитки (не забудем, то была пора «сухого закона») суть воплощение смертного греха. Из мира, заповедью которого была бережливость, она попала в мир, где взрослые, нисколько не тяготясь неотвратимостью загробных мук, могли запросто попросить ее принести и поставить на стол еще бутылку, более того, в противоположность приемным родителям, они говорили с английским акцентом. Похоже, девочка бессознательно впитала и это. Несмотря на то что в здравом уме никому не придет в голову принять Мэрилин за англичанку, нечто сходное с британскими интонациями

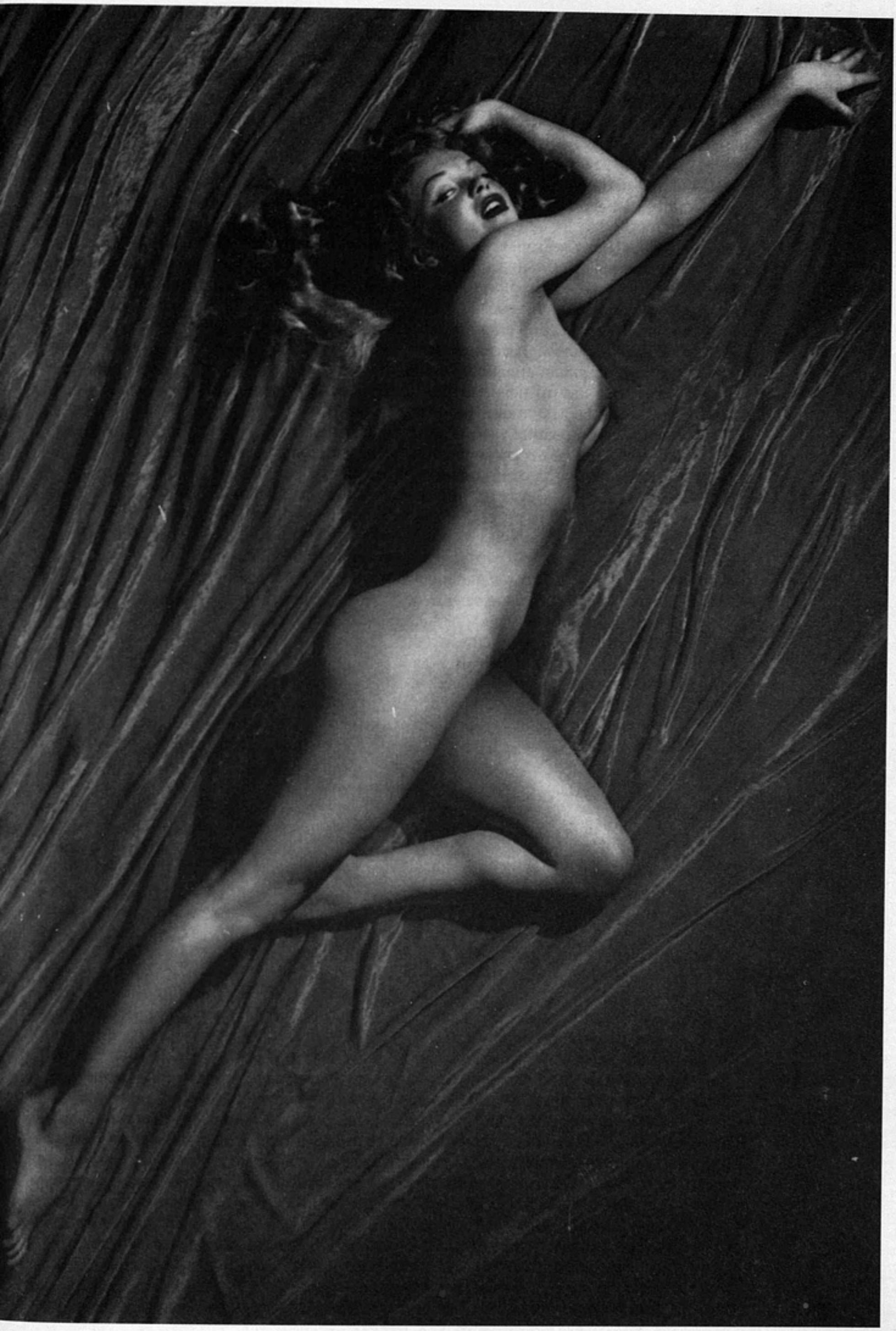
будет позже слышаться в ее голосе — возможно, проскальзывающее также в хорошем южном акценте ощущение, что это придает речи особый шик. Ведь большинство американцев говорят, всего-навсего передавая мысль, а хороший английский акцент выделяет слова, по которым составляешь представление о личности говорящего. Так что, быть может, именно у квартирантов-англичан Мэрилин позаимствовала талант передавать в одной фразе не одну, а сразу несколько мыслей. В фильмах она обычно так и делает. Когда в «Синдроме седьмого года супружества», падая со скамеечки у рояля, она небрежно замечает Тому Юэллу, что ему, дескать, не в чем себя винить: ее присутствие у всех мужчин вызывает сходную реакцию, это говорит эффектная, цветущая блондинка, и есть в ее тоне что-то способное ободрить худого, робеющего, вибрирующего, как гитарная струна, от своих комплексов Тома Юэлла; все это так, и вместе с тем, она не перестает быть владычицей того загадочного и необъятного царства, где таится вопрос о том, чего домогаются мужчины. «Что же во мне такого, от чего они так заводятся?» — вот о чем в то же время недоумевает она. И вот что вызывает у нас безудержный смех. Мы не перестаем думать — мы смеемся. Возможно, отдавая должное изысканности английского акцента, услышанного Мэрилин в детские годы.

Глэдис недолго проживет с дочерью: спустя всего три месяца, она потеряет рассудок, и ее насильно увезет карета «скорой помощи». Последние дни Глэдис — вот уж поистине метафора чаплинского кинематографа — протекут в той же Норфолкской психиатрической лечебнице, где скончалась Делла Монро Грейнджер. Думается, Глэдис, воодушевленная грандиозностью поставленной жизненной цели, усилием воли годами сопротивлялась натиску вплотную подступавшего безумия; и вот эта цель претворилась в реальность, воплотившись в маленькой девочке, которая бесцельно слоняется по дому, глядя, как веселятся и пьют взрослые, и распевая свое: «Я знаю, что Иисус меня любит», по субботам бегает в кино, и ничто, кроме редкого объятия мимоходом, не связывает ее с матерью. Можно лишь предположить, что такое, сравнительно бессобытийное, жизнетечение, накладываясь на исподволь копившуюся неудовлетворенность и апатию Глэдис, в конце концов прорвало тонкую оболочку здравомыслия, которая только и спасала ее от вспышек ярости и неистовства. Проснувшись однажды утром, она почувствовала, что не в силах идти на работу: ее преследовали кошмары. Затем нервная энергия вырывается наружу. Английская чета приходит в смятение. А вызванным из лечебницы санитарам не остается ничего другого, как вынести ее из дома, привязав к носилкам. Когда Норма Джин возвращается из школы, квартирант-англичанин деликатно извещает ее о произошедшем. «Твоя мама заболела, — говорит он девочке. — Ее увезли в больницу». Что на самом деле случилось с матерью, Норма Джин узнает, лишь когда сама станет взрослой женщиной; и пройдут еще долгие двенадцать лет, прежде чем они опять окажутся вместе.

Обрываются последние нити, связующие ребенка с привычным окружением. Отныне Норма Джин — на пороге существования в благотворительном заведении. На протяжении еще почти года англичане будут заботиться о ней, но чтобы заплатить налоги и проценты по закладным, придется распродать всю материнскую мебель. Расстаться придется даже с тем, что составляет красу и гордость дома, — с белым пианино, некогда принадлежавшим Фредрику Марчу и купленным Глэдис на аукционе: ей хотелось, чтобы на нем училась играть ее дочь. (Еще у Болендеров Норма Джин брала уроки музыки у преподавательницы по имени Мэрион Миллер; волею судеб ей случится еще раз набрести на белое пианино — уже в Нью-Йорке, когда она станет звездой; тогда она купит его и поставит в своей квартире, где будет жить с мужем, чья фамилия, по непостижимому стечению обстоятельств, тоже Миллер; поистине в ее жизни на каждом шагу совпадения множатся, как поганки под ногами.)

Поскольку в доме остается все меньше непроданных вещей, а получить работу становится все труднее (на Голливуд в 1934 году всей тяжестью обрушивается Депрессия), супруги-англичане в конце концов решают возвратиться на родину. За Нормой Джин начинают присматривать соседи. Муж и жена Гиффены настолько привязываются к девочке, что всерьез подумывают о том, чтобы удочерить ее и всем вместе переехать в Миссисипи, где мистеру Гиффену предлагают недурное место. Однако и в стенах психиатрической лечебницы Глэдис остается непреклонной.

Участью ребенка становится приют для сирот. А единственным, что по-прежнему будет связывать его с прошлым, — еженедельные посещения официального опекуна Нормы Джин — ближайшей подруги матери Грейс Макки, служившей в фильмотеке студии «Коламбия». Приходит миг, когда девочка под звон колоколов переступает порог лос-анджелесского сиротского дома. Чтобы не впасть в ходульную



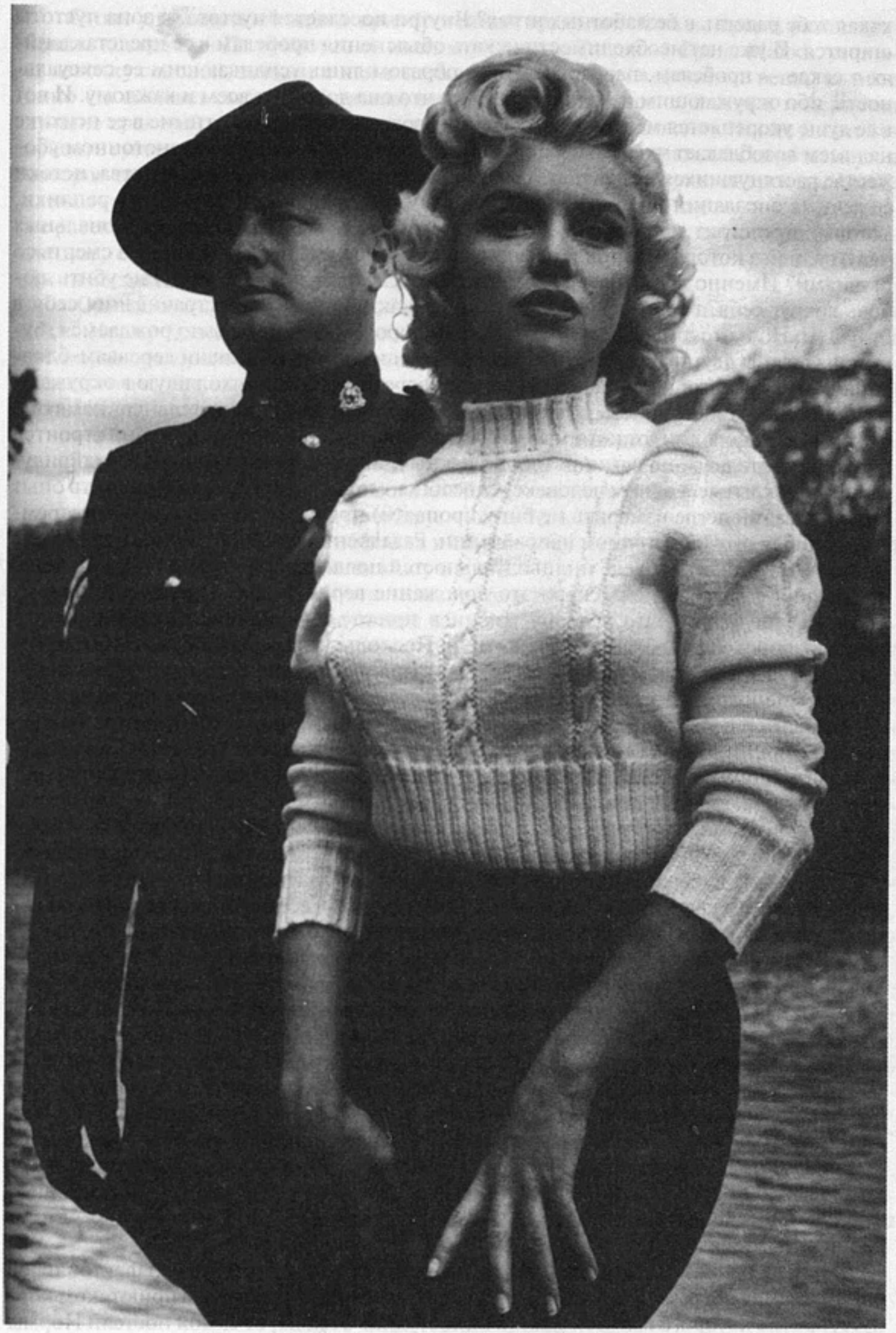
сентиментальность, отличающую творения бесчисленных борзописцев, прислушаемся к тому, как описывает этот момент обычно сдержанный Фред Лоуренс Гайлс: «Лос-анджелесский приют для детей» — гласила надпись на одной из колонн. «Но я-то не сирота, — лихорадочно думала Норма Джин. — Моя мать жива! Кто-то делает ужасную ошибку».

Она наотрез отказалась войти внутрь, и ее пришлось тащить волоком до самого центрального холла. «Я не сирота!» — истерично повторяла она. Ее крик донесся до детей, стоявших за высоким сводчатым порталом...»

Однако уже следующая фраза показывает, что на деле все обстояло не так мелодраматично: «...У детей было время обеда. Несколько голов с любопытством обернулись в ее сторону, и, засмущавшись, Норма Джин замолчала». В приюте на долю девочки выпадет немало горького и мучительного; идет медленное и неуклонное наступление на ее «я». Лос-анджелесский приют, куда определила Норму Джин Грейс Макки, был отнюдь не фабрикой, выжимавшей из детей все соки (как будет позже расписывать его актриса в рекламных интервью), а скорее — однообразной и донельзя регламентированной формой детского существования. И по тому, какие небылицы станет впоследствии рассказывать о своих годах в сиротском приюте Мэрилин, можно заключить, сколь сильно возненавидела она царившие там монотонность и скуку. Кроме того, почти невозможно представить себе, чтобы люди, обитающие в подобных заведениях, не лгали, ведь ложь — естественная основа для беспрепятственного функционирования такого рода учреждений. Так что если приют, действительно, в чем-то оказал негативное влияние на индивидуальность девочки, так это в том, что он акцентировал ее природную склонность к скрытности и, может статься, убедил ее, что лгать — всегда предпочтительнее. Но не исключено, что все обстоит еще хуже. Если учесть, что в силу тяжелой наследственности она уже была неуравновешенной, что Делла наградила ее проклятием будущей бессонницы и что она, безусловно, пережила тяжелое потрясение, когда убили ее любимицу Типпи, можно предположить, что в результате двадцати одного месяца, проведенного в стенах приюта, ощутимый ущерб понесла сама ее способность быть счастливой. Понесла отнюдь не оттого, что ей приходилось «трижды в день мыть сто тарелок, сто чашек, сто ножей, ложек и вилок, и так — семь дней в неделю... драить туалеты и ванны» и за все про все получать десять центов в месяц. В этой связи Золотов приводит слова заведующей приютом м-с Ингрэхем, спустя двадцать с лишним лет рассказывавшей:

«Просто не понимаю, зачем мисс Монро рассказывает про нас все эти ужасы. И все, что бы она ни сказала, тут же публикуют. У нас нет нужды обязывать детей выполнять какую-либо работу. В нашем штате — двадцать один сотрудник, включая одну воспитательницу на группу из десяти детей. Кухонный персонал вполне справляется с мытьем посуды. Верно, мы даем детям небольшие поручения и платим им за работу. И делаем это сознательно: ребенок должен чувствовать, что делает что-то полезное, должен ощущать свою нужность; а платим им для того, чтобы они могли потратить деньги по собственному усмотрению. А эта байка, что мы якобы заставляли Мэрилин трижды в день мыть посуду, — это же абсолютная глупость. Ребенку потребовалось бы четыре часа, чтобы перемыть такое количество посуды. Как в таком случае Мэрилин успевала бы ходить в школу, готовить домашнее задание да еще ложиться спать в девять часов, когда гасится свет?»

Несмотря на то что приютские дети вместе приходили в школу, вместе возвращались из нее, что подчеркивало их обособленность от других учеников, носить форму их никто не обязывал: Норма Джин появлялась в свитере и юбке из шотландки. Им, действительно, приходилось ночевать в общей спальне, но она была светлой, просторной, с большими окнами. У каждой обитательницы были своя кровать и тумбочка с ящиками. Площадка для игр в пять акров, качели, турник, песочница. Золотов упоминает даже бассейн! А в корпусе — игры, игрушки, радиоприемник, патефон, актовый зал со сценой. Вероятно, во многих университетских кампусах (во всяком случае, тех, что выстроены недавно) все — пластиковые столы, жизнь коммуной, однообразное меню — выглядит гораздо хуже. (Заметим, что приют, в котором обитала Норма Джин, занимал несколько корпусов, не чуждых известного архитектурного изящества.) Если жестокое и необычное наказание и имело место, то воплощалось оно в самом факте существования приюта: за любым ласковым чувством тут стояла пустота. Одна воспитательница на десять сирот — можно лишь вообразить, сколь ожесточенной была конкуренция за то, чтобы ухватить причитающуюся долю доброты со стороны женщины, принужденной делить свое сердце на десять ломтей. Как ничтожно мала эта доля, и в то же время сколько усилий приходится приложить детям, чтобы, безжалостно отталкивая друг друга локтями у нее перед носом, получить



поощрение; какую несусветную ложь приходится при этом придумывать, ни на минуту не забывая, сколь одинок будет тот, кто окажется в хвосте! Самое: страшное: медленно, но неуклонно ребенок утрачивает живое восприятие мира, переставая ощущать даже реальность собственного тела. Поскольку все развертывается на самых нижних уровнях социальной значимости, воспитатели и администраторы обнаруживают склонность относиться к своим подопечным как к чему-то не вполне различимому. Словно тело, в котором живет душа ребенка, не имеет ни малейшего значения. Не случайно одно из самых остроумных наблюдений Мэрилин по поводу человеческой грубости звучит так: «По-моему, им кажется, что все дело в том, как ты одета».

Итак, если ты обитательница сиротского дома, ты — ничто, опознаваемое по тому, что ты на себе носишь. Но если твое «я» сведено к такой неразличимой малости,

какая тебе радость в беззаботных играх? Внутри поселяется пустота, и зона пустоты ширится. И уже нет необходимости искать объяснения пробелам в ее представлениях о сексе — пробелам, парадоксальным образом лишь усиливающим ее сексуальность, ибо окружающим начинает казаться, что она доступна всем и каждому. И вот в ее душе укореняется мертвящая тоска, предвозвещающая, что отныне в ее психике над всем возобладает чувство беспочвенной обиды. Не здесь ли, в монотонном убожестве растянувшихся на двадцать один месяц томительных часов сиротства, истоки ее вечных опозданий на съемочную площадку, неспособности запомнить реплики, которые предстоит произнести, быстро собраться — всех этих профессиональных недугов, из-за которых ей придется снова и снова воевать не на жизнь, а на смерть со студиями? Именно в эти годы сформируется бессознательное стремление убить любовь вокруг себя, тогда же сложатся предпосылки безумного растрачивания себя в будущем. Но и это лишь часть драмы. Коль скоро мы действительно рождаемся, будучи наделены двумя душами, уподобляясь в нашей духовной жизни деревьям-близнецам, одно из которых воплощает нашу непосредственную, выходящую в окружающее пространство личность, а другое — карму, таящую бессознательную память о чужом существовании, от которого мы берем начало, наша духовная жизнь строится на фундаменте двух, по сути противоположных, индивидуальностей. Две индивидуальности, скрытые в одном человеке, способны, может статься, лучше оценить опыт (двумя глазами легче измерить глубину пропасти) при условии, что обе они устремлены приблизительно в одном направлении. Раздвоение личности — это отказ одной из двух живущих в человеке индивидуальностей поддерживать какие бы то ни было отношения с другой. Коль скоро это положение верно, у нас появляется возможность предположить, что условия жизни в приюте способствуют формированию очень слабой и очень обаятельной психики. Поскольку быть сиротой в этом мире означает быть обреченным на убожество, фантазия приговоренного к сиротству человека, компенсируя это обстоятельство, может достичь немыслимых пределов. Все мы пребываем в убеждении, что у одиноких, ушедших в себя людей — богатый внутренний мир. Порою не замечая, что последние обнаруживают тенденцию замкнуться в мире своих фантазий, склонность к нарциссизму. Однако «нарциссизм» — не совсем точное определение, из него, в частности, не вытекает внутренняя безысходность такого романа с самим собой, мучительное ощущение неспособности любить кого-либо другого иначе как данника собственных волшебных грез. Поскольку известно, что любой внебрачный ребенок обнаруживает тенденцию к нарциссизму (отсутствие одного из родителей позволяет соткать внутри себя — иными словами, внутри одного из управляющих нами «я» — оболочку интригующей тайны), постольку та, кому предстоит стать Мэрилин Монро, уже по праву своего незаконного рождения принадлежит к классическому племени нарциссистов. Приют закрепит это. Из его стен она выйдет сиротой — другими словами, выжившей, — а значит, по необходимости обреченной на роман с самой собой. Если верно, что в семьях, по крайней мере благополучных, проявляется тенденция вырастить детей, чувствующих себя дома комфортнее и раскрепощеннее, нежели за его стенами (по той простой причине, что семья — обиталище более безопасное и доброжелательное, чем внешний мир), то применительно к психологии выжившего справедливо прямо противоположное. Последний незаметен и молчалив дома, где ему негде развернуться, и, напротив, с блеском утверждает себя — или, по крайней мере, обнаруживает незаурядный потенциал к тому, чтобы покрыть себя громкой славой — за его пределами. Герои войны — в числе таких выживших.

Мы уже готовы оставить приют, однако стоит отметить несколько фактов плюс одно стечение обстоятельств. Все авторы ссылаются на вид из окна в приютском корпусе, против которого высятся здания киностудии. Отсюда, от самой постели Нормы Джин, видны павильоны, в которых записывают звук. По ночам на стенах и потолке спальни неоновой молнией, мигая, высвечивается название студии: «РКО». Шестнадцать лет спустя, она будет сниматься в фильме «Ночная схватка», который выпустит эта компания.

В остальном приходится констатировать, что Норма Джин не завела здесь друзей и вообще о ее жизни мало что известно. Если верить отчетам воспитателей, она «нормальная», «живая и жизнерадостная» (это здесь-то!), «послушная», «контактная». Словом, прикидывается жизнерадостной, тая в себе море невысказанных горестей и обид, а приют отвечает ей фальшью утешительно звучащих прилагательных и благоприятных отчетов. Отчетов, лживых по определению. Иначе как объяснить то, что впоследствии она нагородит о приюте такую кучу душераздирающих вымыслов? Или тот факт, что однажды она попыталась из него убежать?

Стоит упомянуть об одной приобретенной привычке. Она в первый раз испробовала косметику. По субботам ее навещает подруга Глэдис — Грейс Макки: угощает девочку содовой, заходит с ней в магазин, где продаются красивые вещи, водит в кино (та обожает смотреть фильмы, так инвалид цепляется за жизнь в надежде на лучшие времена) и однажды — о, чудо из чудес! — даже «позволит Норме Джин накрасить губы». Каково? Глядя на себя в зеркало, видит ли приютская сирота лицо, в которое впоследствии влюбится? Грейс даже отведет ее в парикмахерскую, где ей сделают завивку. У «возлюбленной» появляется хорошо убранная голова. Гайлс также рассказывает о моменте, когда в девочке просыпается ощущение, совершенно невинное, собственной женской привлекательности. Это происходит, когда Норму Джин вызывает к себе директриса приюта:

«Однажды в субботу эта дама, более утонченная, нежели воспитательницы, вызвала Норму Джин в свой кабинет. Она восседала за тщательно отполированным столиком орехового дерева, лаская маленькую собачку пекинеса. Норма Джин опасалась, что одна из воспитательниц донесла директрисе о какой-то ее оплошности, и мучительно думала, чем она навлекла на себя немилость.

— У тебя такая чудесная кожа, милочка, — заметила директриса.

Смущенная, Норма Джин вся зарделась и наклонилась погладить собаку.

— Постой-ка минутку, — продолжала дама, вынула пуховку и стала накладывать ей на лицо тонко благоухающую пудру. — А теперь посмотри на себя в зеркало. — Норма Джин распрямилась и подошла к старинному зеркалу на стене. Ее лицо было нежным, алебастровым, гладким, как у матери.

— Поскольку сегодня суббота, можешь ходить так весь день, Норма Джин».

А Морис Золотов, обнародующий тот же эпизод в годы, когда Мэрилин с упорством пловца, добывающего жемчуг из океанских глубин, из крупиц выкладывает каркас легенды о самой себе, рассказывает об этом иначе: «Пробыв в приюте четыре или пять месяцев, она впала в депрессию. По окнам стучал дождь. Дождь всегда будил в ней мысли об отце и гнал бродить по улицам. Вот и теперь, возвращаясь в приют из школы, она отстала от шеренги и бросилась бежать. Бежать неведомо куда, не разбирая дороги под проливным дождем. Ее обнаружил и отвел в участок полицейский. А оттуда ее доставили в кабинет м-с Дьюи. Переодели в сухое. Она молча ждала наказания. Но вместо этого м-с Дьюи обняла ее и сказала, что она хорошенькая. А затем пуховкой попудрила Норме Джин нос и подбородок.

В 1950 году Мэрилин поведала эту историю рекламному агенту студии «XX век — Фокс» Соне Вольфсон, а затем призналась: «Первый раз в жизни я почувствовала, что кому-то нравлюсь. Ведь ни на мое лицо, ни на волосы, вообще на меня никто прежде не обращал внимания».

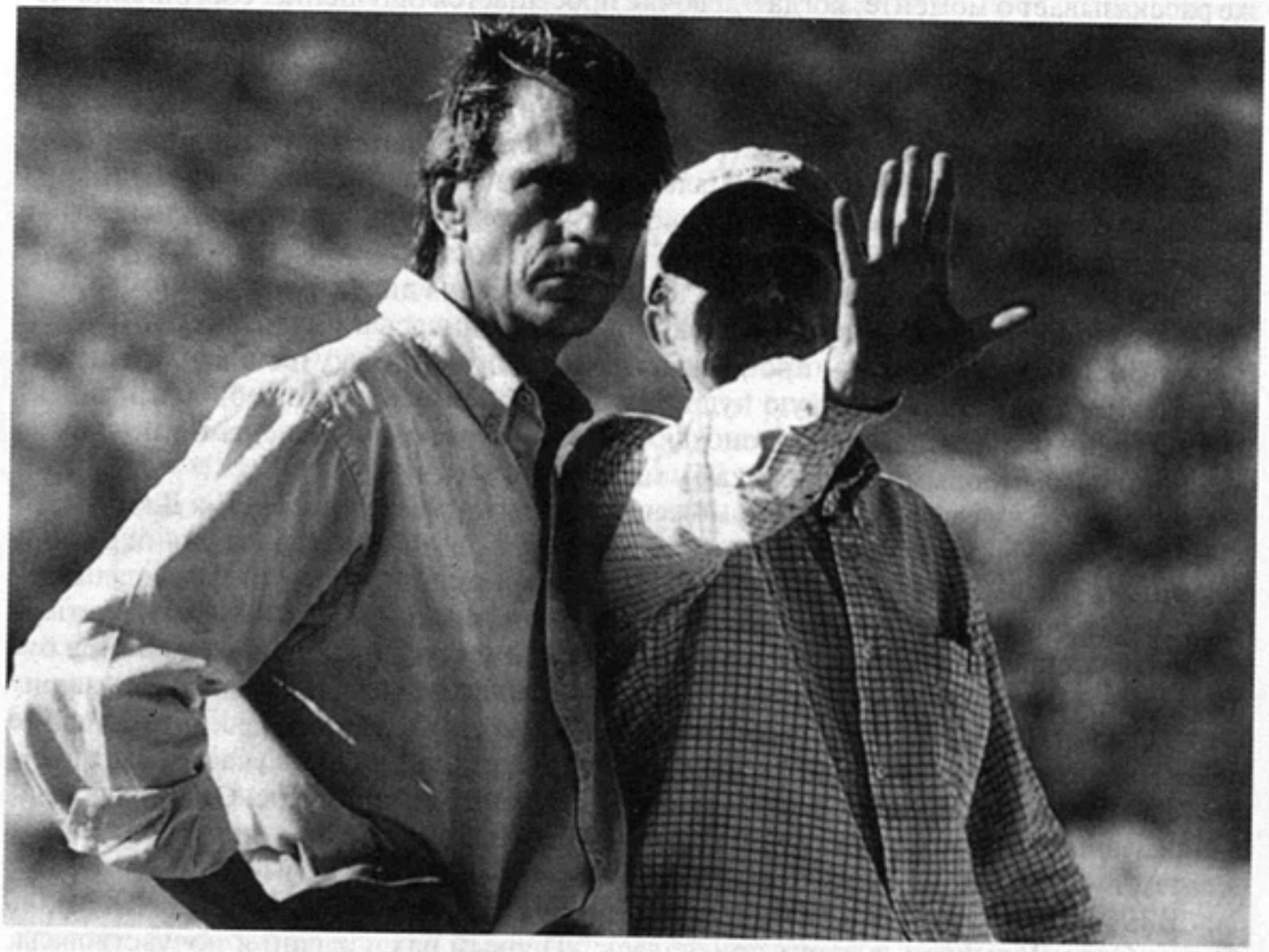
Пудра, затем зеркало — может быть, их появление на горизонте приютского существования Нормы Джин не так уж случайно? Есть искушение увидеть в описанном эпизоде нечто символическое. Ведь все это — атрибуты будущей актрисы. Представим на миг, как она вглядывается в зеркало и ее осеняет: внешность может стать орудием сознательной воли! При условии, что на лицо, на волосы — «вообще на меня» — обращают внимание.

Продолжение следует

Перевод с английского Николая Пальцева

КЛОД ЛЕЛУШ
при участии Жан-Филиппа Шатрье

Баловень судьбы



Джереми Айронс и Клод Лелуш на съемках фильма «А теперь... дамы и господа»

Случайность и... вспышки

Мы с Алессандрой поженились 30 октября 1995 года, в день моего рождения, в мэрии Обервиля, в Нормандии. Для меня это был лучший подарок. С тех пор как мы встретились в 1992 году, она с каждым днем значила в моей жизни все больше и больше. И, разумеется, — в моем кино. Я люблю ее грацию танцовщицы, которая светится в самых обыденных движениях. Мы никогда не чувствуем стеснения, которое бывает, когда актриса замужем за своим постоянным режиссером. В периоды, когда съемок нет, мы редко говорим о работе. Однако это не значит, что Алессандра не участвует в творческом процессе. Наоборот. Особенно меня восхищает в ней ее инстинкт. Тот инстинкт и та интуиция, которыми женщины обладают в тысячекратной степени и которые позволяют им находиться в контакте с тем, что я называю великим замыслом вселенной.

Если я что и понял к своим шестидесяти годам, так это то, что инстинкт превосходит разум. Человек наделен и тем, и другим. Но культура и цивилизация глубоко запрятали наш инстинкт. Однако именно он тем не менее дает нам всегда самые верные советы. Когда я снял свой первый фильм, умные люди посоветовали мне бросить кино. Мой инстинкт подсказал мне продолжать. Все свои картины я делал по наитию. Многие из нас превозносят разум, но это потому, что он приносит дивиденды немедленно. В то время как инстинкт дает проценты лишь по прошествии долгого времени. И, потом, инстинкту нужно обучаться. Его языком овладеваешь, наблюдая за иррациональным, поначалу внимательно приглядываясь к тому, что нас окружает.

Плодом всех этих размышлений стал фильм «Случаи или совпадения». Понятно, что в центре его повествования может быть только женщина. Та, которая, подобно большинству женщин и в отличие от всех мужчин, сохранила свой инстинкт в чис-

---

Окончание. Начало см.: 2003, № 7—10.
Полностью книга выходит в издательстве «Вагриус».

том виде. И у которой он станет еще сильнее в результате самой ужасной трагедии, какая только может выпасть на долю женщины, — одновременной потери ребенка и любимого мужчины. Сделать этот фильм подбивает меня, среди всего прочего, подспудное желание выразить свой самый большой страх: лишиться ребенка. Когда мне случается молиться, я прошу лишь об одном — чтобы мои дети оставались со мной как можно дольше. Из всех чувств, которые еще волнуют мою душу, желание видеть, как они растут, — самое сильное.

Так вот, я задумываю рассказать историю одной женщины, которая теряет самое драгоценное — ребенка. Я даже не останавливаюсь на этом и «заставляю» ее потерять и мужчину, который в данный момент много значит в ее жизни. Потому что если уж человек способен пережить такой кромешный ад, то это говорит только об одном: жизнь, безусловно, побеждает все. В глубине души я в этом убежден. По этой-то причине я сознательно обрекаю мою героиню на ужасающие испытания. Я хочу показать, что даже их можно преодолеть, что жизнь сильнее всего, что если ей доверять, то она подаст надежду при любой, самой страшной трагедии. Виват, жизнь, виват всегда!

Смысл «Случаев или совпадений» можно передать одной-единственной фразой, которую произносит героиня Алессандры: «Чем сильнее горе, тем сильнее надо быть, чтобы его пережить». Чтобы справиться с ним, нужно прислушаться к своему инстинкту. Что и делает Мириам — Алессандра в моем фильме. Если бы она в своем несчастье доверилась разуму, она бы покончила с собой. Но инстинкт и интуиция заставляют ее жить дальше. Я часто замечал, что желание жить возвращается, если куда-нибудь уехать. Начать путешествовать. Когда на вас обрушивается горе, поездка к друзьям лишь делает его сильнее. Потому что те, кто нас любит, и даже вполне искренне, не могут не испытывать эгоистического чувства удовлетворения от наших бед. Такова человеческая природа. Не случайно (и это даже не совпадение!), что на похоронах народу всегда больше, чем на свадьбе. Поэтому единственное спасение от горя — полная перемена обстановки, одиночество, совершенно незнакомые люди. Вооружившись камерой, Мириам пускается в погоню за картинами. Она снимает все, что ее сын мечтал увидеть: ныряльщиков Акапулько, квебекскую сборную по хоккею, белых медведей в бухте Гудзона. Завершив свои поиски, она положит отснятую кассету на том берегу, около которого утонули ее сын и возлюбленный. По сути, это фильм про битву между жизнью и смертью. Из которой победителем неизбежно выходит жизнь, ибо для меня она — символ вечного движения. Никогда прежде Алессандра-актриса не раскрывалась так полно. Она в этом фильме божественно красива, талантлива, изящна. Я любуюсь ею постоянно. Я не могу перестать ее снимать. Она не просто звезда фильма. Она — сам фильм. И он, почти помимо моей воли, становится гимном актрисе, которой я восхищаюсь, и женщине, которую я люблю.

Я пережил мгновения полного счастья в ту субботу, 10 октября 1998 года. Алессандра, которая без конца преподносит мне подарки, сделала самый лучший из всех, родив дочь, которую мы назвали Стеллой. Ее имя, как и у остальных моих шестерых детей, начинается на С. Как Симон, ведь именно так звали моего отца.

Роковой день приближается. «Случаи или совпадения» должны быть представлены на суд публики. Я понимаю, что еще никогда не снимал столь мрачного фильма. Однако теперь, когда он уже существует, мне кажется, как это ни парадоксально, что это мой самый оптимистичный фильм. К тому же «Случаи», как я имею смелость полагать, хорошо сделаны с чисто профессиональной точки зрения. Быть может, это одна из самых лучших моих работ. Но первые отзывы критиков убийственны. Воистину время ничего и никого не излечило. В который раз все, за редким исключением, посмотрели мой фильм, но не увидели того, что я хотел показать, не услышали того, что я попытался объяснить. К этому я привык. Но настоящий и самый болезненный удар я получил от зрителей. На следующий день после премьеры я узнаю из «Сине-шифр»[1], что на картину почти никто не пошел. В последующие дни катастрофа не вызывает сомнений. «Беспроволочный телефон» не помогает и через несколько недель. «Случаи или совпадения» видели всего 250 тысяч французов. Это мой самый ужасный финансовый провал со времени успеха «Мужчины и женщины».

Становится абсолютно очевидно: «Случаям или совпадениям» публикой объявлен настоящий бойкот. Бойкот, который я не могу не отнести на свой счет. Возможно, публика имеет на то свои причины. Возможно, она по-своему объясняет мне, что с нее хватит и меня, и моих картин. Что когда это слишком, то пора заканчивать. Довольно снимать каждый год по фильму столько лет подряд. Разумеется, я могу найти

[1] Ежедневник для кинематографистов; в нем даются сведения по посещаемости кинотеатров.

тысячу причин, чтобы оправдать провал «Случаев». Но я рассматриваю этот бойкот не иначе как приговор, вынесенный мне: «Мы устали от Лелуша». И чтобы быть до конца честным перед самим собой, я тоже должен был бы спросить у себя: не пора ли остановиться? Но «Случаи или совпадения», так не полюбившиеся французам, были горячо приняты на международных фестивалях. В Венеции фильму аплодируют десять минут. В Токио его также ждет триумф. А Алессандра получает приз на фестивале в Чикаго. Но все эти утешительные призы меня не утешают.

Для меня это все равно что «большой взрыв» Вселенной. Семья, в которой семеро детей, словно разлетается на куски, и истории этих разбросанных судьбой людей должны рассказать историю всего XX века. Этот фильм, уже крутившийся у меня в голове, назывался одной датской поговоркой: «Дети кузнеца не боятся искр». В начале нашего отживающего свой срок XX века один кузнец, разорившийся из-за появления автомобилей, и его жена кончают с собой, оставляя семерых детей-сирот (может быть, потому, что у меня тоже семь детей?). Их усыновят семь различных семей. И у них сложится семь разных судеб, которые, если их сплести вместе, представят трагикомическое полотно, рисующее XX век. Я мечтал выпустить этот фильм к 1 января 2000 года. «Дети кузнеца» я намеревался снять на документальной основе, с привлечением неимоверного количества записей, впечатлений, наблюдений, заметок, которые я собираю в течение вот уже сорока лет. Это настоящий дневник, и фильм был бы его своеобразным переводом, он представил бы наш век таким, каким его вижу я сквозь призму опыта — и своего собственного, и других людей. В течение сорока лет я успел убедиться и в следующем: когда ты на гребне, все твои идеи принимаются на ура. Как только ты потерпел неудачу, даже самые лучшие твои планы вызывают недоверие. И фильм «Дети кузнеца» отложен на будущее.

После того как я прожил шестьдесят два года и снял тридцать восемь фильмов, лишь нечто сверхъестественное может вызвать во мне тот прилив адреналина, после которого я пущусь в свое тридцать девятое приключение. Чтобы снять этот фильм без оглядки на финансы, я, ничтоже сумняшеся, решаю продать все, чем владею: все тридцать восемь негативов моих предыдущих фильмов, все, что нажито на студии «Фильмы 13»... И поставить все деньги на один номер. Поставить все мои фильмы на один.

Однако прежде я должен уладить еще кое-что.

Приключения высокого полета

Набрав скорость, вдвое превышающую скорость звука, наш «Конкорд» устремляется навстречу солнцу. Я прильнул к стеклу крошечного иллюминатора и смотрю, как далеко внизу расстилается ковер похожих на вату облаков. Внезапно я смутно слышу что-то похожее на шелест платья. Оборачиваюсь. Рядом с моим креслом, в проходе, стоит женщина и улыбается мне. Костюм от Шанель, нить жемчуга, скромные украшения, копна золотисто-каштановых волос обрамляет лицо, которое так и просится на обложку журнала.

— Извините, пожалуйста, — обращается она ко мне мягко, — на моем месте не работает вентилятор. Вы позволите мне сесть по соседству с вами?

— Прошу вас.

Она устраивается в кресле. Элегантность сквозит в каждом ее движении. Я вспоминаю, что видел ее только что, когда мы регистрировались на рейс в Нью-Йорке. Нельзя не обратить внимания на женщину в самолете, полном бизнесменов в строгих костюмах, к тому же — такую молодую и красивую. Она просит у стюардессы бокал шампанского. Я, как всегда, пью минеральную воду. Мы обмениваемся общими фразами.

— Простите, вы случайно не Клод Лелуш? — вдруг спрашивает она.

Когда я отвечаю утвердительно, у нее в глазах, как мне кажется, мелькает разочарование. Тем не менее, я, судя по всему, чем-то ее заинтересовал: разговорившись, она любопытствует, как именно у меня рождаются идеи фильмов. Я отвечаю, не желая особо распространяться, что это обычно результат каких-нибудь наблюдений или встреч.

— Кто-нибудь рассказывает мне о каком-то случае, не важно, было это на самом деле или нет... И бывает, что с этого все и начинается.

Моя попутчица некоторое время размышляет над тем, что я сказал, и неожиданно задает вопрос:

— Ну, раз вы так любите всякие истории, хотите, я расскажу вам, чем я занимаюсь в этом самолете?

— По-видимому, тем же, чем и я, — летите в Париж.

Она загадочно улыбается.

— Разумеется. Но не только. Вы видите меня «при исполнении». На борту «Конкорда» я работаю.

У меня удивленно поднимаются брови, и она добавляет:

— Здесь летят только очень состоятельные люди. Иногда и самые богатые люди планеты. Настоящий клуб миллионеров. Билеты на самолет, конечно, тоже самые дорогие. — Она еще веселее улыбается, добавляя: — Но я всегда соответствую цене. — Затем, слегка усмехнувшись, продолжает: — Признаюсь, поначалу я приняла вас за бизнесмена (теперь я догадываюсь, почему она расстроилась, узнав, кто я). Мой вентилятор в полном порядке. Просто я таким образом ненавязчиво знакомлюсь.

Я смотрю на нее в изумлении.

— Так значит, вы...

Я не решаюсь произнести нужное слово. Но она, догадавшись, искренне возмущается.

— Ничего подобного!

Я перестаю что-либо понимать. Тогда она поясняет:

— Я — профессиональная невеста.

— Это как же?

— Я влюбляю в себя кого-нибудь из тех, кто летит на этом самолете, и... нарочно затягиваю период ухаживания. Раскручиваю на подарки. Чем дольше за мной ухаживают, тем более дорогие подарки я получаю.

Я едва не подавился минералкой.

— Но разве вам не приходится рано или поздно...

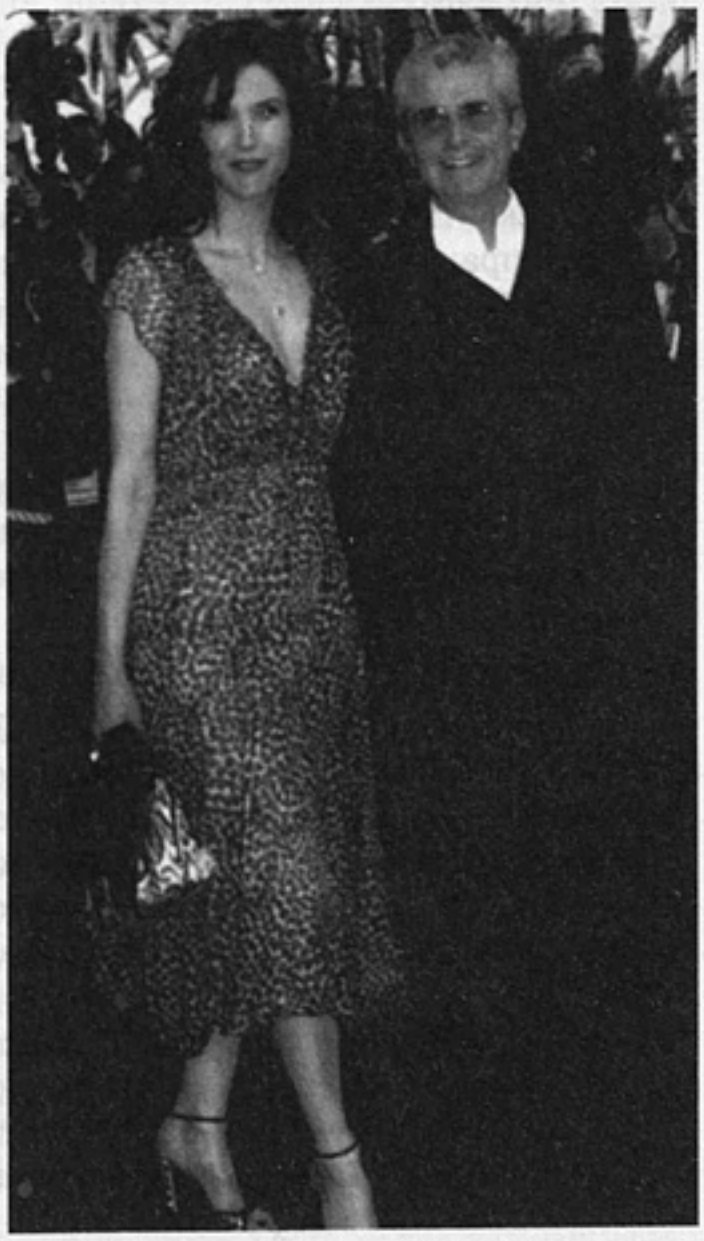
— А вот и нет! Никогда. Если только я в виде исключения не захочу этого сама.

— То, что вы мне только что рассказали, станет сюжетом для превосходной комедии.

— Я вас благословляю на нее, — произносит она с улыбкой. — Но, конечно, при условии, что вы сохраните мое инкогнито.

В фильме «Одна за всех» рассказывается история пятерых женщин, которые, не приемля вполне самую древнюю профессию в мире, ее «усовершенствовали»: исходя из того, что мужчина ведет себя благородно в период ухаживания, женщины всеми правдами и неправдами стараются его затянуть. По сценарию среди пятерых молоденьких и очаровательных женщин три — начинающие актрисы, что способствует успеху в такого рода деятельности. Они до сих пор не были востребованы, но зато теперь смогут наконец развернуться в амплуа соблазнительниц и вечных невест. Одна из моих юных героинь станет диспетчером компании «Конкорд». Распределяя места пассажирам на седьмое небо, она будет сажать своих сообщниц по соседству с самыми выгодными «женихами». Имея достаточно времени для того, чтобы подробно изучить досье намечаемой жертвы, мои юные «невесты» знают досконально все про мсье еще раньше, чем устроятся в соседнем кресле. Им ведомы и его предпочтения. А посему их соблазнительная внешность и очарование производят на мсье тем большее впечатление, что они заводят с ним беседу на его излюбленные темы. В общем, дамы, что называется, пускают в ход все козыри. Эту прелестную компанию должны, разумеется, рано или поздно расколоть.

Я очень люблю женщин, и снятый о них фильм «Одна за всех» позволяет мне в который раз восхититься ими и даже открыть новые удивительные черты женской психологии. Путешествуя недавно на «Конкорде» (решительно, этот самолет для меня — постоянный источник вдохновения), я присутствовал при одной весьма примечательной сцене. В аэропорту стоявший прямо передо мной в очереди на регистрацию некий господин совершенно отвратительным образом вел себя с женщиной-диспетчером, которая не разрешала ему пронести с собой в салон



Алессандра Мартинес и Клод Лелуш на Каннском кинофестивале. 2003

«А теперь... дамы и господа»

слишком большой багаж. Сей господин ее всячески оскорблял, кричал о своем огромном состоянии и о тысячах служащих на его предприятиях во всех концах света, сообщал, что сто раз летал этим рейсом с этим же самым багажом, угрожал женщине, что уволит ее и т.д. Та, не уступая ему, в конце концов все же расплакалась. Отчаявшись, он швырнул чемодан на транспортер и удалился, ворча и грубо ругаясь. Поскольку я стоял сразу за ним, то, подойдя к стойке, застал диспетчера в слезах. Я даже засомневался, сможет ли она заняться мной.

— Знаете, не стоит вам так расстраиваться из-за всяких... ммм... идиотов, — сказал я как можно проникновенней.

В тот же миг она взглянула на меня. Слез как не бывало. Словно это была другая женщина.

— О, не волнуйтесь, — сказала она голосом, который снова звучал твердо, — его чемодан не попадет в Нью-Йорк.

Я остолбенел.

— Вот как?

— Я его отправлю в Тель-Авив.

Она удивляет меня все сильнее и сильнее.

— А почему именно туда?

— Потому что там взрывают багаж, прибывший без пассажиров.

Нет, женщины никогда не перестанут меня удивлять. Эта вот, с невероятной быстротой справившись со слезами, в мгновение ока превратилась из жертвы в суровую мстительницу. Мужчины «ездят на одной скорости», они владеют лишь одним регистром человеческих чувств и качеств. Они могут быть в той или иной степени сильными или слабыми, храбрыми или трусливыми и т.д., но редко обладают несколькими свойствами одновременно. Женщины — потрясающие хамелеоны в области чувств, они способны с быстротой молнии переходить из одного состояния в другое. И диспетчер «Конкорда» с поразительной очевидностью мне это продемонстрировала. Она была так выразительна, что я не удержался и вставил эту сценку в «Одну за всех».

Кино, вперед!

Кино, кино... Кино, которое я так любил всю свою жизнь, которым я жил еще раньше, чем начал им зарабатывать, которое одновременно — столетний старец и неугомонный подросток, movie-business и великое искусство, кино не перестает меняться. Словно постоянно находясь под угрозой исчезновения, оно трансформируется, приспосабливается к враждебной окружающей среде и выживает вопреки и назло всему. В последнее десятилетие XX века оно совершило самый крутой вираж за все время своего существования. Ведь еще совсем недавно все кино можно было, в общем, поделить на две большие категории: entertainment и авторское кино, иначе говоря, кино продюсеров, призванное лишь увеселять публику, и кино, создаваемое для того, чтобы заставить зрителя думать, донести до него какую-нибудь идею.

Почти целое столетие эти два течения более или менее мирно существовали друг

с другом и каждое имело своих верных почитателей и восторженных поклонников. Но телевидение спутало все карты. На маленьком голубом экране телезрители нашли великие страсти и чувства, хорошо знакомые им по кинофильмам, но заодно — столкновения мнений, документальные ленты, политические обзоры, интеллектуальные споры. В результате — они повзрослели, стали разборчивее и требовательнее. Мало-помалу они осознали убожество иных чисто развлекательных фильмов, а также испытали разочарование от интеллектуального кино. И устав от того, что одни обращались с ними, как с поздними детьми, а другие — как с прилежными учениками, они стали требовать фильмов одновременно развлекательных и умных. Отныне киноиндустрия только и делает что воспроизводит университетские лекции на кинопленке. Зритель конца нашего века — и начала следующего, — заплатив деньги за билет, ждет, чтобы его развлекли, взволновали, посмешили, но также и чему-то научили. Он хочет, чтобы ему помогли забыть о суете обыденной жизни, заставив при этом размышлять о чем-то серьезном. И все это — в пропорциях, которые должны быть очень четко продуманы, чтобы фильм понравился.

Сегодняшние зрители, подобно сегодняшним автомобилистам, хотят «фильмов-вездеходов». И новое кино родилось в ответ на эти новые требования. Во главе этого новаторского движения стоят англичане: молодому кино по ту сторону Ла-Манша удалось возродиться на обломках старого. Оно смогло совершенно невозможным образом сочетать смех и жестокую социальную реальность страны, охваченной трагедией безработицы, разоренной из-за закрывающихся заводов. И если сегодня британская кинематография находится на таком взлете, то это, в первую очередь, потому, что в ней впервые был осуществлен синтез кино зрелищного и авторского. И потому, что у англичан это получилось лучше, чем у их конкурентов. Что же до режиссеров третьего тысячелетия, то они должны быть одновременно и комедиантами, и творцами.

Лично меня это радует. Во-первых, потому что при таком положении вещей зритель остается в выигрыше, в той мере, в какой фильмы неизбежно должны становиться качественнее. А во-вторых, потому что я вот уже сорок лет более или менее сознательно стараюсь объединить в своих фильмах развлечение и рефлексию. И именно за это меня уже сорок лет ругают: сторонники развлекательного кино упрекают меня в том, что я снимаю авторское кино, и наоборот. С самых первых моих фильмов меня не желают признавать ни как комедианта, работающего для публики, ни как «автора». Равным образом меня долго критиковали за мой кинематографический стиль, упрекая в том, что от резкой смены планов у зрителя начинает кружиться голова. Однако сегодня мне кажется, что именно благодаря этому стилю я оставил свой след в киноискусстве: в фильме «Розетта», получившем в 1999 году «Золотую пальмовую ветвь» в Канне, планы меняются буквально без остановки. В «Ведьме из Блэра», имевшем огромный успех в том же году, камера без устали перемещается вверх и вниз, взад и вперед. И таких примеров можно привести множество. Я совершенно не огорчаюсь, что теперь все превозносят то, за что меня всегда ругали, напротив, я радуюсь, что мое упрямство было вполне оправданным, что то неосознанное упорство — ибо я поначалу не задумывался, почему я так делаю, — с каким я переплетал кино авторское и развлекательное, вполне вписалось в общую линию развития современного кино. Это новое кино, заметим кстати, имело давнишних и блестящих предшественников. Что снимали Карне, Ренуар, Дювивье и многие другие, как не развлекательные интеллектуальные фильмы? «Ни Джеймс Бонд, ни Маргерит Дюрас в чистом виде» — таков бы мог быть мой девиз. Нынешний «fin du siecle» мне по вкусу — он возвещает наступление эры фильмов, в которых идеи идут рука об руку с игровым началом.

Короткое замыкание в цепочке раскрученных критиков

Торговцы истиной всегда одерживали эфемерные победы. И в масштабах океана волны незаметны. То же самое можно сказать о критике, когда она соглашается с тем, что существуют лишь определенная мода, жанры, виды кино, и как будто не признает за каждым фильмом права, а лучше сказать — обязанности, быть неповторимым.

Я был бы счастлив, если бы мои картины критиковали. Но, к сожалению, каждый раз, когда я читал рецензии на свой новый фильм, у меня возникало ощущение, что я читаю фотокопию приговора, которым была встречена моя первая картина. С поразительным упрямством критики сами записываются в какое-нибудь течение, стиль, манеру, делая вид, что им неизвестно, до какой степени все течения, стили и манеры враждебны всякому творчеству.

Критика имеет право на любое мнение при условии, что оно у нее есть. Нам уже

невыносима раскрученная критика раскрученных фильмов. Принятый определенными кругами тон, в соответствии с которым те или иные режиссеры и актеры котируются или нет, дискредитирует критику — в ее снобизме выражается презрение к кино. Те, кто снимает кино, не производители варенья и не кутюрье, обязанные держать нос по ветру.

Кино — самое уязвимое из всех искусств, поскольку требует огромных средств и нуждается в мгновенном одобрении зрителей. Кто из нас не знал провалов и отсутствия кассовых сборов, заслуженных или нет? И однако, как справедливо утверждает одна бретонская пословица: «Корабль не становится больше или меньше от того, вознесен он на гребень волны или низвергнут в пучину».

Современность на лазурном фоне

Становясь доступным все большему количеству людей, кино освобождается. Тем не менее нам нужно преодолеть еще изрядное количество предрассудков, возникших по ходу развития техники кино. Восхищаясь возможностями, которые предоставляют нам всяческие спецэффекты, мы дошли до такого абсурда, что постоянно снимаем актеров на голубом или зеленом фоне и просим их держаться так, как будто они видят перед собой одно из семи чудес света. Но в недалеком будущем мы будем с удовольствием смотреть фильмы, снятые без всяких спецэффектов. И снова убедимся, что любые догмы мгновенно превращаются в подстерегающую нас западню.

Каждое техническое новшество продвигало кино вперед. Изобретение звука оживило изображение. Цвет и широкий экран его усовершенствовали. Появление чувствительной пленки позволило появиться «новой волне». В наши дни компьютерная техника пытается убедить нас в том, что мы сможем обойтись без актеров. Но я все же склонен думать, что слезы и смех живого артиста навсегда останутся самым главным в нашем творчестве и будут вечно волновать и восхищать зрителей.

Быть может, мне уже не суждено будет присутствовать при новых грандиозных переменах, которые, судя по всему, не за горами. За свою долгую карьеру я иногда «подрабатывал», снимая клипы или рекламные ролики. Но я не поступился ни единым принципом, создавая свои без малого сорок фильмов. Каждый из них я стремился сделать и сделал без малейших уступок, таким, каким хотел, каждый последующий был вдохновлен предыдущим и должен был стать лучше него. Удались они или нет, я за них отвечаю. Я черпал у своих врагов силы, чтобы продолжать снимать и не стоять на месте. Чем больше противников, тем сильнее желание победить. Захвали меня критика, я, быть может, обленился бы и не шел так часто на риск.

Я и сегодня не устаю учиться искусству кино. Во «Всей жизни» молодой режиссер, герой Андре Дюссолье, говорит: «Мне все время хочется снять фильм о XX веке. В нем события начнутся в 1900 году, вместе с изобретением кино, и закончатся в 2000-м, когда откроют счастье. Этот фильм будет длиться три часа, и в нем — одно мгновение любви. Это будет словно тщательно изученная мгновенная вспышка чувства. Но чтобы объяснить, как она происходит, я перенесусь на три поколения назад. Этот фильм покажет, что люди живы, только если они активно действуют, что постоянный дележ мира нужно заменить на устойчивый мир».

Именно этот фильм много раз пытался сделать я сам.

Эпилог

Лучшие фильмы — те, которые еще не сняты.

У меня есть идеи еще трех картин. Три проекта, которые я был бы счастлив осуществить. Никто, и тем более я сам, не может сказать, получится у меня это или нет. Я попытаюсь их снять, сознавая, что отныне каждый сделанный мною новый фильм — это подарок судьбы. Так сказать, небольшой довесок счастья. Все то, чего я в конце концов добился, я поначалу упускал. И все, что я упустил, помогло мне разобраться в жизни. Неудача — это залог успеха. При условии, что ты признаешь себя виновным и стараешься исправиться. Если не считать себя ответственным за провал, то он ничему не научит. Это будет просто самообман. И если судьба еще подкинет мне возможность кое-что снять, я буду делать каждую новую картину, словно она самая первая или самая последняя. И не забуду золотое правило: снимать просто. Самые прекрасные творения в любом виде искусства те, что просты. А самые неудачные из моих фильмов те, где я напридумывал много лишнего. Я надеюсь, что однажды сниму фильм, о котором мечтаю всю жизнь. И который даст мне право на новую жизнь в кино.

Перевод с французского Нины Хотинской

S U M M A R Y

Information for entertainment

Alexandre Khramchikhin
Everything (will be) bad

Georgy Lyubarsky
To frighten in order that to calm down

Alexandre Oslon
News for supper
Records from the Round table talk XXI CENTURY: NEW INFORMATIONAL ORDER. Articles by noted sociologists about the politics of TV-news.

Elena Stishova
We've forgotten how to give alms
Review of Lydia Bobrova's GRANNY (Russia — France).

Natalya Sirivlya
To love in Russian style
Review of Gennady Sidorov's OLD WOMEN (Russia).

Elena Kutlovskaya
Missed trio
Review of Alexandre Proshkin's TRIO (Russia).

Natalya Sirivlya
Generation of loosers
Review of Alexey Muradov's ALL THE TRUTH ABOUT SHELPS (Russia).

Ludmila Donets
«It's hard to believe that life is so short...»
Review of Viktor Olender's PASSENGERS OF THE GONE CENTURY and Yury Tereshchenko's ETERNAL CROSS (Ukraine).

Victoria Tolstoganova:
«I don't like dare people»
Actress is interviewed by Elena Kutlovskaya.

Alexandre Mindadze:
«I don't feel any inner freedom»
Script-writer is interviewed by Ella Korsunskaya.

Sergey Lavrentyev
To love a mockingbird
On creation of Preston Sturges.

Zara Abdullaeva
In the S-town
San-Sebastian-2003.

Sergey Anashkin
East is East
Notes from Vladivostok Regional Filmfestival.

Alexandre Zeldovich
Over the document
Andrey Shemyakin talks to the film-maker on his PROCESS.

Quentin Tarantino
Crazy for cinema
Conversation commented by Mark Olsen.

Alexandre Atanesyan
Science of producing
Excepts from the book.

Natalya Fokina
When the trees were tall
Excepts from the book devoted to Lev Kulidjanov.

Me and Rossellini
Russian filmmakers about neorealism.

Norman Mailer
Marilyn. A biography
Magazine's version of the book.

Claude Lelouch
with participation of Jean-Philippe Chatrier
Itinéraire d`un enfant très gâté
Chapters from the book by the French filmmaker.

№ € 2401

29 ЯНВ 2004

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ,
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 28.10.03. Подп. к печати 14.11.03
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 16,06
Заказ 426. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
АО «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2003

«Трио»

Режиссер Александр Прошкин

о фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, С.АНАШКИНА, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Д.БЫКОВА, И.ЗУБАВИНОЙ, Е.КУТЛОВСКОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Н.НУСИНОВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Критика как пиар. Анкета «ИК». Дискуссия на XXV ММКФ
Российское кино-2003: итоги года. Редакционный «круглый стол»
«Новая драма». Опыт для подражания

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«БЛАГОСЛОВИТЕ ЖЕНЩИНУ» Станислава Говорухина
«ПОСЛЕДНИЙ ПОЕЗД» Алексея Германа-младшего
«ТИШЕ!» Виктора Косаковского
«АНГЕЛ СПРАВА» Джамшеда Усмонова
«СТРАХ И ТРЕПЕТ» Алена Корно

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
АЛЕКСАНДР ЛУНГИН
АЛЕКСАНДР СОКОЛЯНСКИЙ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

НАТАЛЬЯ КОЛЯКАНОВА

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Карловы Вары-2003
Детский мир. Ребенок в советском кино 30-х

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

БОРИС ВЕНГЕРОВСКИЙ
МИККИ РУРК — ДЖОННИ ДЕПП
КЕН ЛОУЧ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Дневник Георгия Буркова
Воспоминания о Льве Кулиджанове

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Норман Мейлер. МЭРИЛИН. БИОГРАФИЯ

2003